Coperta colecției: Mircea Rîbinschi

BUCUREȘTI, 1973

ION MARIN SADOVEANU

ISTORIA UNIVERSALĂ A DRAMEI ȘI TEATRULUI

Vol. II

TEXT ALES, STABILIT, NOTE ȘI PREFAȚĂ
DE
I. OPRIȘAN

EDITURA EMINESCU

Teatrul veacului al XVIII-lea

[PEISAJUL DRAMATIC ŞI TEATRAL AL] VEACUL[UI] AL XVIII-LEA

Dacă epoca şi veacul precedent (adică veacul al XVII-lea) le-am desemnat printr-un dramatism intens, veacul acesta, de care ne ocupăm aci, veacul al XVIII-lea este prin excelenţă veacul teatral, veacul care cunoaşte fel de fel de forme : unele se desfac, altele apar. Regula celor trei unităţi din ce în ce se face mai puţin simţită în construcţia pieselor. Tragedia solemnă tinde să moară, dispare încetul cu încetul şi apare un gen nou : drama, teoretizată de Diderot. Apare şi un alt gen care se confundă cu această dramă pînă la un punct dat, *comedia larmoiantă* — vom vedea în ce împrejurări şi cum — şi, în sfîrşit, apare marea, faimoasa dramaturgie de la sfîrşitul acestui veac şi piesele protestatare, mari piese romantice cu un solid conţinut social.

Nu trebuie uitat că veacul începe cu Voltaire în Franţa şi urmează cu Marivaux — de care ne vom ocupa acum — cu Beaumarchais şi cu Regnard ; în Anglia, cu Sheridan ; în Olanda, cu Holberg ; în Italia, cu Goldoni ; în Germania, cu Lessing şi sfîrşeşte cu Schiller şi Goethe ; [e] un veac care începe cu *Brutus* al lui Voltaire şi sfîrşeşte cu *Faust* a lui Goethe.

Vedem dar ce enormă bogăţie de aspecte, cîte probleme, în cîte feluri ideile — care scutură întreaga opinie a acestui veac — se răsfrîng în teatru, în dramaturgie şi mai cu seamă în tehnica acestei arte. De aceea va trebui să privim veacul

acesta — *Settecento* italian, cum îl numeau ei, sau veacul Rococoului, care vine după Baroc — în trei aspecte ale sale, şi de fiecare din aceste aspecte să legăm cîte o personalitate creatoare de teatru.

Primul aspect al acestui veac, al Rococoului, veacul al XVIII-lea, este aspectul bine cunoscut de graţie, de melancolie, de decadenţă ; e un veac bătrîn, un veac care, spre deosebire de veacul precedent — care avea tonalitate majoră şi bărbătească — e efeminat.

Veacul acesta, al XVIII-lea, în istoria culturii, corespunde foarte bine, după multe milenii, cu un alt veac, [cu] veacul al XIII-lea înaintea erei noastre — [din] * acea splendidă civilizaţie mykeniano-cretană, iarăşi dominat de femeie, în care toată subţirimea vieţii era purtată pînă la exces de această stăpînire a femeii, care însă, acolo, în altă formă decît cea de aci, merge pînă la structurarea statului în instituţia matriarhatului.

Deci un veac bătrîn, de culoare degradată. Nimeni nu umblă în haine sumbre, de catifea ; toată lumea umblă în mătase ; culorile sînt splendide, dar sînt culorile toamnei, culorile frunzei moarte. A dispărut *l'allonge*, marea perucă leonină a veacului al XVII-lea. A apărut aşa-numita *crapaud*, peruca mică şi albă, pudrată, care uneşte sexele şi vîrstele : femei, bărbaţi, tineri, toţi poartă acest *crapaud*, care dă un stil de oboseală întregului veac. Pasărea ornamentală a veacului este păunul cu splendida [lui] coadă ca o paletă de culori. Recuzita veacului este leagănul, este *l'escarpolette*. Nu există pictură a lui Watteau, de individualizare de personaje, cum este *L'embarquement pour Cythère*, care să nu cuprindă acest leagăn esenţial, necesar stilului şi vieţii veacului al XVIII-lea. Este veacul care cunoaşte şi bucuria unor noi ingrediente. Este veacul ciocolatei. Toată lumea bea ciocolată. Ciocolata creează case, ca şi cafeaua, de desfacere a acestor ingrediente. Apar cafenelele, în special în acea Veneţie din veacul al XVIII-lea, unde au rămas şi pînă azi. Goldoni — de care ne vom ocupa aci — are una din cele mai bune piese ale lui *Bottega del caffè (Cafeneaua)*, în care strînge cu acel geniu realist, pe care l-a avut întotdeauna, aspecte de frescă dramatică din cafeneaua veacului al XVIII-lea.

În veacul al XVIII-lea apar industrii delicate, care sînt legate de femeie sau care apar la sugestia femeii. Apare în

---

* În textul de bază : „în".

Franța industria porțelanului. Faimosul Sèvres apare la sugestia doamnei de Pompadur, iar în Anglia, faimoasele porțelanuri de la Worcester acum încep să se fabrice. Toată lumea înnebunește după această pastă translucidă, fină, sonoră, din care se fac toate ustensilele pentru o recepție în intimitate. Palatele nu mai sînt palatele mari de la Versailles. Palatele devin mici, intime. Se cheamă „Trianon", „Potsdam", sau pe numele care se [vor] * caracteristice ; se cheamă *Mon bijou, Mon repos* ş.a.m.d. — [nume] care indica tonalitatea veacului sau ce caută respectivul proprietar, care e mai întotdeauna un cap încoronat. În palatele acestea nu este nici o pompă, nici o ostentație, nici o atitudine majoră în viață, ci tocmai vătuirea domoală și calmă.

În același timp, aspectul grațios al veacului se unește cu un lucru caracteristic pentru stilul de viață și pentru partea socială. Este veacul marilor escroci, [al] marilor aventurieri, veacul lui Casanova, al lui Beaumarchais, care nu a fost lipsit de acest stil de viață ; e veacul lui Cagliostro, al tuturor taumaturgilor, al tuturor cartomancilor, al tuturor misticilor degradați, de mîna a doua, în care se crede sau nu se crede ; este veacul care creează genuri speciale în teatru ; este veacul care creează genul de joc de societate a[l] lui Carmontelle, pictor, gravor și autor dramatic francez de proverbe, care aveau să facă o carieră mare, mai tîrziu, în plin romantism, pe la 1830, sub mîna lui Musset.

Genul acesta tipic francez al proverbului mussetist pleacă din veacul al XVIII-lea și este întrebuințat de Carmontelle din inițiativa salonului. Este creația acestui veac îmbătrînit. Genul se leagă tipic de acest veac cu opera lui Marivaux, care este figura de care ne apropiem acum.

Provincial venit la Paris ca să-și caute o situație, [Marivaux] se însoară, rămîne văduv la 32 de ani. Se povestește că la 17 ani a avut o tristă întîmplare de dragoste și de atunci păstrează o rezervă specială, misoghinică față de contactul cu femeile și o atenție și mai specială în cercetarea sufletului lor.

Marivaux face o carieră destul de grea. Veșnic e lipsit de bani. Spre sfîrșitul vieții e consolat și ales la Academie, ceea ce nu-l împiedică să ducă mai departe lipsa de bani. Și o

* În textul de bază : „se vreau".

domnişoară bătrînă, domnişoara Saint Jean, vine să-i consoleze bătrîneţea.

Iată în cîteva cuvinte viaţa lui Marivaux, închisă, întunecată, care nu corespunde deloc cu sprinteneala şi, mai ales, cu soarele care se cuprinde în operele lui.

Opera lui Marivaux nu vorbeşte de marii aristocraţi, de Curte, ci de o altă clasă, ceva mai decăzută, de categoria a doua, de o burghezie mai ridicată. Aci se plasează opera lui Marivaux. Evident că din punct de vedere social nu are nici un răsunet. Tot ce se întîmplă sub strălucirea din veacul al XVIII-lea, adică frămîntările ideilor generoase şi restituirea demnităţii şi a unei noi poziţii a omului de mai jos, foarte protestatar — a lumii de jos, care trăia foarte rău sub restul de feudalism — nu se simte deloc în toată opera lui Marivaux. Centrul acestei opere este dominat de eterna problemă — realizată sub fel de fel de feţe — şi anume problema dragostei. Am putea spune că toată opera lui Marivaux este o luptă care se dă între amor şi amor propriu.

Dacă dimensiunile ar fi fost altele, am putea spune că e o luptă care se dă între forţele propulsive ale vieţii, care reacţionează asupra unui individ şi simţul lui de conservare. Dar fireşte, nu astea sînt dimensiunile operii lui Marivaux şi, atunci, rămînem la prima poziţie schiţată mai sus, adică amoul şi amorul propriu. Marivaux spune undeva, caracterizînd propria lui operă : „Pîndesc acest neam omenesc în ascunzişurile unde se poate piti amorul, atunci cînd îi este frică să se arate şi fiecare din comediile mele are ca subiect îndeletnicirea de a-l scoate din cuibul în care s-a ascuns".

În adevăr, aceasta este tema permanentă a teatrului lui Marivaux, iar figurile sînt ca răsfrîngeri în oglinzi ; aceleaşi figuri de femei şi de bărbaţi multiplicate la infinit şi posedate, aureolate de aceeaşi pasiune şi de aceeaşi îndeletnicire.

Voltaire spune, la un moment dat, despre Marivaux că este un om care a cunoscut toate potecile sufletului omenesc, dar a ignorat drumul cel mare. * O femeie foarte deşteaptă din acest veac al XVIII-lea a spus despre Marivaux, şi cred că este caracteristic şi pentru conţinut şi pentru temă şi pentru tehnică :

---

* „E un om care cunoaşte toate potecile inimii omeneşti, dar nu cunoaşte drumul cel mare" (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa XI, varia 5) *(n.e.)*.

„Marivaux mă obosește pentru că mă pune să fac zeci de leghe pe un simplu pătrățel de parchet".

În adevăr, revenirea aceasta permanentă pe sinuozități, pe meandre, a aceleiași probleme, a dragostei, care se apără și a amorului propriu, care apără dragostea, dacă n-ar fi inventivitatea puternică a lui Marivaux, ar fi, incontestabil, de o mare monotonie.

Dintre operele lui Marivaux cităm în primul rînd *Les Fausses confidences.* Știu că e mai cunoscută *Le jeu de l'amour et du hasard,* dar cred că e mai tipică *Les Fausses confidences,* pentru că jocul acesta, care s-a chemat mai tîrziu *„marivaudage",* se vede mai precis și mai clar aci. E vorba de o văduvă, pe numele ei Araminte, de un competitor, care se cheamă Dorante și de un servitor, care se cheamă Dubois. Mai este un plat personaj, Arlequin, o veche rămășiță din Commedia dell'Arte, care, în economia acestui trio, nu are o deosebită importanță.

Araminte se apără. Dorante vrea s-o cucerească și toată povestea nu e decît o poveste de urmărire de-a baba oarba, în jurul unui aceluiași sentiment, nelipsit, în toată țesătura delicată și în păienjenișul acesta, nelipsit totuși de o anumită brutalitate. Dar cînd stăpîna este aproape învinsă, Dubois nu se sfiește să spună : *„El maintenant, assomez-la, parcequ'elle est evanouie".* (Și acuma dă-i la cap, pentru că e amețită.) Este o replică brutală, care distonează și cade ciudat în această scenă. Totuși, acestea sînt legăturile reale ale marivaudajului, care îți dă posibilitatea să campezi piesa pe scenă.

Nu numai atît : Marivaux este un precursor. Marele monolog al lui Figaro de mai tîrziu, al lui Beaumarchais, nu este inventat cu totul de autorul *Bărbierului din Sevilla.* Îl găsim la Marivaux. Și tot la acest Marivaux — care este exponatul acestui aspect grațios, melancolic și decadent al veacului al XVIII-lea — apare de foarte timpuriu totuși un rol și o poziție a unui rol, pe care nu au avut-o înaintașii săi — care ne apropie în felul acesta de categoria a doua de scriitori ai veacului al XVIII-lea pe care o vom vedea de îndată — apare rolul mamei confidente.

La predecesorii lui Marivaux, care sînt clasicii veacului al XVII-lea, și în special la Molière, cunoașteți poziția părinților față de înclinările copiilor. S-a putut vorbi, și pe drept cuvînt, la un moment dat, la Molière, de părtinirea tinerilor de către Molière și prezentarea în lumini sumbre și aspre a

bătrînilor față de inițiativa celor tineri, pe care Molière îi iubește, îi apără și-i prezintă în culori avantajoase.

Pentru prima oară, deci, apare în literatura franceză a acestui veac bătrînul alături de cel tînăr, în rolul mamei, mai întotdeauna confidentă, ceea ce — încă de la începutul veacului al XVIII-lea, și în această societate — dă teatrului un climat moral-sentimental. Deodată pătrundem într-un fel de plăcere, de intimitate, a familiei, într-un fel de dulceață a familiei burgheze (coborînd în jos), care își găsește plăcerea ei tocmai în această coeziune dintre membrii ei apropiați : între mamă și fiică. Este o piatră pe care, nu numai în teatrul, care va veni în veacul al XVIII-lea, dar în întregul stil de viață al veacului al XVIII-lea, o așază, cel dintîi, Marivaux.

Al doilea aspect al acestui veac grațios este aspectul frămîntărilor de idei ale scriitorilor celor noi, enciclopediști — sîntem în veacul iluminismului —, frămîntări care duc la altă prețuire, la altă așezare a omului.

Incontestabil, în veacul al XVII-lea și la clasici, omul a fost denunțat ca fiind rău. Veacul al XVIII-lea aduce marea noutate a omului bun ; afirmarea că omul nu este rău prin esență, ci este bun.

De unde pornește chestiunea ? În forma unei idei precise, o știm cu toții, de la Rousseau, care se așază ca înainte-mergător al romantismului cu această idee a sa și cu reîntoarcerea la natură, la dragostea pentru natură. Însă ne găsim acum, înainte de Rousseau, într-un fel de preromantism. De unde vine această idee, care se naște odată cu veacul al XVIII-lea, aproape cu totul nouă, cu totul umană, cu totul largă, cu totul binefăcătoare, a omului bun față de omul privit de departe, cu strictețe și răceală, ca un om rău în veacul precedent ?

Nu se poate spune precis de unde. Cred totuși că ar fi cineva, un moralist, un filozof francez, în care se poate depista pentru prima dată ideea aceasta a omului bun. Și acesta ar fi, prin contrast, tocmai acel bolnav, chinuit, neajutorat, părăsit și urmărit de societatea lui, Vauvenargues. El e cel dintîi care a afirmat lucrul acesta că omul e bun și această idee a făcut o carieră enormă, mai ales în teatru. Cînd ea s-a răsfrînt pe scenă, a transformat genul marii comedii aspre și puțin inumane. [De] unde pînă acum scopul marii comedii era să te facă să rîzi, de acum încolo scopul acestei comedii, transfor-

mată de ideea nouă, este de a te înduioşa, ca să iei parte, cu tot ce ai bun în tine, la rătăcirea pentru o clipă a omului bun, dar care se reîntoarce — pentru că esenţa lui este bună — la formele lui adînc stimabile şi umane pe care le va lua. Aceasta va fi de acum încolo preocuparea comediei celei noi, care pentru această înduioşare de inimă, pentru această afectivizare a publicului, se va chema comedia *larmoiantă* (comedia înlăcrămată), care te face să plîngi. Este prototipul noului gen pe care-l aduce stratificarea lentă şi neprecisă, care nu izbucneşte, a Marii revoluţii franceze, stratificarea aceasta socială a unei burghezii care începe să crească din ce în ce şi care îşi cere drepturile sale şi într-o concepţie nouă de viaţă şi în răsfrîngerea acestei noi concepţii de viaţă în teatru şi în dramaturgie.

Marele pontif al acestei concepţii dramatice a fost Diderot, care a lăsat, întrucît priveşte teatrul, faimosul paradox al comedianului, iar întrucît priveşte dogma dramatică, a lăsat acest punct esenţial că tragedia burgheză trebuie să-şi găsească climatul ; tragedia burgheză, care va fi, desigur, nu tragedia cea veche, ci o tragedie nouă, tocmai aceea pe care o prevestise prin mama confidentă Marivaux, de care am vorbit mai sus.

În al doilea rînd, caracterele nu mai trebuie să aibă înfăţişarea universală. Adică, ce înseamnează lucrul acesta ? Înseamnează că un personaj, pe scenă, nu mai trebuie să se prezinte cu răsunetul universal al unui sentiment bloc, cum ar fi dragostea, ura — cum era în tragedia elină sau în tragedia franceză din veacul al XVII-lea —, ci omul trebuie să resimtă la dimensiunile lui sociale, spune Diderot. Un negustor trebuie să resimtă la registrul posibilităţilor lui. Deci, negustorul trebuie să reacţioneze ca negustor şi la ură şi răzbunare, durere, iubire.

În sfîrşit, a treia problemă care se pune — deosebit de importantă şi actuală şi azi, pentru că priveşte pe toţi oamenii de teatru — Diderot spune că de textul omului care a scris, al poetului, trebuie legată nu numai vorba ca interpret, ci trebuie legat şi gestul ; adică completează arta actorului, pe care o prezintă cu toate posibilităţile ei, [prezintă] cuvîntul legat de gest, şi afirmă că numai în forma aceasta completă şi dualistă arta actorului se poate realiza şi poate transpune textul [aşa cum a] intenţionat autor[ul]* pe scenă.

---

* În textul de bază : „textul intenţionat de autor".

Apare deci un nou gen de literatură în acest veac al XVIII-lea : această comedie *larmoiantă,* care se confundă la un moment dat cu drama burgheză ea însăşi.

În sfîrşit, să mergem mai la adînc, la acest clocot social, de care vorbeam mai sus, adică la poziţia protestatară şi să vedem cine este exponentul acestei poziţii protestatare în dramă. Exponentul este, fără îndoială, Beaumarchais, acest Beaumarchais pe care l-am denunţat încă de la început ca făcînd parte din familia îndoielnică a aventurierilor din veacul al XVIII-lea. Şi nu am afirmat lucruri mult prea inexacte.

Beaumarchais era fiul unui ceasornicar din Paris. A încercat la început să facă meseria tatălui său. Era trimis cu pendule şi ceasornice în dreapta şi în stînga. Inventiv, pe socoteală proprie, născoci un inel cu un ceas minuscul, pe care l-a dus la Curte, unde ducea [...] pendulele şi ceasornicele pe care i le dădea tatăl său. Cineva văzu acest inel cu ceasornic. Fiind întrebat cine l-a făcut, Beaumarchais a răspuns că el. A intrat la Curte şi a început să aibă toate favorurile acestei Curţi, în acest Paris al lui Ludovic al XV-lea. Şi încetul cu încetul, fiind foarte priceput, abil şi talentat, a ajuns să fie profesorul de muzică al fiicelor lui Ludovic al XV-lea.

La Curte era aşa de indispensabil că, la un moment dat, dintr-un tablou care reprezenta pe fiicele lui Ludovic al XV-lea, lipsind Beaumarchais, tabloul a fost repudiat şi aruncat la o parte de întreaga Curte.

În această calitate este trimis la Londra să copieze nişte *libelle* împotriva Curţii franceze. Apoi se duce pînă în Spania, ca să ceară socoteală unui cavaler, Clavigo, însurat cu una din surorile lui. Restabileşte acolo liniştea casnică a surorii sale. Are un conflict cu cavalerul Clavigo şi această poveste este culeasă de Goethe şi transcrisă în piesa sa *Clavigo.*

Călătoreşte în toate părţile, în Italia etc. şi ajunge pînă la Viena, unde reuşeşte să facă să fie întemniţat. Scăpînd de acolo, se întoarce în Franţa şi îşi începe cariera de autor dramatic.

Cariera lui începe cu două comedii *larmoiante,* care au cunoscut căderea încă de la început, pentru ca de la 1775, data *Bărbierului din Sevilla,* şi pînă la 1784, data *Nunţii lui Figaro,* să cunoască cel mai răsunător succes dintre toţi autorii veacului al XVIII-lea.

Trebuie să mai adăugăm că e neîncetat agitat şi neîncetat apărător al drepturilor altora, atunci cînd printre drepturile acestea se găsea şi dreptul său pe care să-l apere. Este inventatorul drepturilor de autor şi al primei societăţi a autorilor dramatici, pe care i-a adunat tocmai ca să revendice drepturile pe care le avea graţie operelor lor. În felul acesta Beaumarchais, care cunoaşte întreaga societate a veacului al XVIII-lea, se face ecoul şi răsunetul celor de jos în acest sfîrşit de feudalism, unde mîna aspră a unei tradiţii mai degrabă decît a unei răutăţi se mai face încă simţită.

Dealtminteri, toată povestea din *Nunta lui Figaro,* cu dreptul primei nopţi, pe care-l reclamă contele de Almaviva asupra lui Suzane — *le droit de pucelage* —, asupra fetelor născute pe pămînturile lui, precum şi protestul lui Figaro — care nu este altcineva decît Beaumarchais — toată povestea aceasta este, incontestabil, aşezarea cea mai precisă şi cea mai violentă a unui pretext împotriva societăţii de atunci, care face mai curînd sau mai tîrziu să izbucnească Marea revoluţie franceză burgheză de la sfîrşitul veacului.

Pe drept cuvînt, Ludovic al XVI-lea, asupra căruia se insista să lase să se joace piesa *La Folle Journée* sau *Nunta lui Figaro* *, a răspuns : „Dacă vreţi să se joace piesa aceasta, trebuie să deschid şi porţile Bastiliei, pentru că echivalează cu acelaşi lucru". Ludovic al XVI-lea — care era cam molatic şi fără iniţiativă de felul lui — văzuse bine, pentru că revoluţia franceză porpriu-zisă începe în aprilie 1784, adică la premiera acestei *Nunţi a lui Figaro.* În momentul în care mîna regelui a fost forţată, nu numai de burghezie, nu numai de lumea de jos — piesa circulase şi era cunoscută pe sub mînă — dar chiar de aristocraţie, chiar de regina Maria-Antoaneta, revoluţia cea mare începe, graţie acestei piese protestatare şi dinamitarde, care se cheamă *Nunta lui Figaro.*

Ea se deosebeşte de *Bărbierul din Sevilla,* pentru că are o acţiune inventată, nouă, pe cînd *Bărbierul din Sevilla* mai are încă o veche acţiune luată din comediile lui Molière şi din comedia italiană : vechiul tutore bătrîn, care vrea să se însoare cu pupila lui, şi care este tras pe sfoară de profesorul de muzică. În *Bărbierul din Sevilla* mai stăruie încă acest grup din vechile piese.

---

* *Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée (n.e.).*

Nunta lui Figaro este inventată din toate modelele pe care le avea la îndemînă — sociale și protestatare — acest Beaumarchais. Calitățile ei sînt enorme. Sînt calități de fond, de stil, de caractere, de personaje și mai cu seamă — ceea ce face să nu îmbătrînească — calități de replică. L-aş aşeza pe Beaumarchais, tocmai pentru calitatea replicii scînteietoare, alături de Oscar Wilde. [...]

Dar mai este încă ceva. După cum apăruse la Marivaux o noutate în acea mamă confidentă, de care am vorbit, apare și aci o noutate interesantă, care este exponentul tipic al veacului şi anume Chérubin. Chérubin cred că este cel mai interesant personaj din *Nunta lui Figaro*. Dacă Beaumarchais s-a transcris pe el în Figaro, cu siguranță că în aceeași măsură s-a transcris pe el și în Chérubin. Beaumarchais a fost Chérubin toată adolescența lui, la palatul de la Versailles, unde fusese crescut și adulat. E un fel de sexualitate enervantă, un fel de ferment pigmentat ușor pe care îl aduce pe scenă acest Chérubin, cînd fată, cînd băiat, cînd cu pantaloni, cînd cu panglici, cînd ascuns în fustele contesei, cînd ascuns chiar de Suzane. [...] Este o primăvară masculină, care înmugurește, care agită întreaga lume feminină, care nu a putut fi culeasă de autor decît din atmosfera aceasta a veacului al XVIII-lea, cum a cules-o Beaumarchais și a închis-o în acest personaj unic în literatura dramatică. [...]

Dacă aceasta este schița veacului al XVIII-lea francez, din punct de vedere teatral, rămîne să completăm ceea ce am spus cu o figură, tot așa de strălucită pentru acest veac al XVIII-lea realist, care însă vine din altă țară și anume din Italia.

Italia nu putea să nu fie influențată de toată mișcarea franceză, de toată părăsirea solemnității tragediei și coborîrea înspre realismul direct, spre comedia *larmoiantă*, despre care am vorbit, și, mai cu seamă, înspre acest Beaumarchais strălucit, care era pe vîrful piramidei noului teatru francez din veacul al XVIII-lea. Trebuia să înceapă și în Italia un stil de literatură nou și acesta a început cu cineva pe care toată lumea civilizată îl comemorează pentru 250 de ani de la nașterea lui, şi anume cu Carlo Goldoni.

Venețianul Carlo Goldoni, născut la 1707, deci exact acum 250 de ani *, avea să fie o figură impresionantă prin

* Conferința a fost ținută în 1957 (*n.e.*).

lupta pe care avea s-o ducă şi la el acasă şi la Paris pentru teatrul cel nou, pentru teatrul realist.

Înainte însă de a vorbi de Goldoni, cîteva cuvinte despre această Veneţie a Rococoului. Nicăieri acest veac nu a bătut mai în plin decît la Veneţia. Veneţia Recocoului a fost strălucită şi decadentă în acelaşi timp şi cineva din afară de lumea italiană, care ne poate da totuşi informaţii foarte precise despre această Veneţie a fost chiar domnul consilier Iohann Kaspar Goethe, tatăl poetului.

Acest jurist solemn şi sever, domnul Goethe de la Frankfurt pe Main, vine aci să facă o călătorie de informaţii cam pe la 1740. El scrie două-trei scrisori unui prieten, în care descrie cu destul talent şi culoare viaţa veneţiană de la această epocă. Desi sîntem în plin Rococo, la jumătatea veacului al XVIII-lea.

Goethe descrie învălmăşeala continuă, carnavalul continuu din această Veneţie, oameni permanent mascaţi şi ziua şi seara. Se spune : „bună ziua, mască", în loc de „bună ziua, cutare sau cutare". Localurile de joc, cluburile, locurile de perdiţie erau pline de oameni în permanenţă. Fiecare club, unde se pierdeau averi întregi, avea anexe săli de bal deschise ziua şi noaptea. Bătrînul Goethe notează lucrul acesta undeva. Ceea ce era mai interesant erau vorbitoarele — *les parloirs* — mănăstirilor, care-şi luaseră şi ele stilul veacului. Abaţii aveau *le crapaud,* peruca albă şi pudrată, şi „vorbitoarele" acestea (unde veneau surorile închise în mănăstire), [care] nu mai erau simple vorbitoare de luare de contact cu membrii familiei din afară, ci erau adevărate locuri de petrecere, doar că nu se dansa ; însă se serveau fel de fel de mîncăr[ur]i şi băuturi şi se sta pînă tîrziu noaptea.

Vedeţi, deci, o licenţă enormă, uriaşă şi generală, întinsă peste toată această Veneţie care, mai degrabă, poate, decît tot restul Europei, decade în acest veac al XVIII-lea.

La Veneţia, între alte pasiuni mari — jocul de cărţi, în primul rînd, balurile ş.a.m.d. — teatrul ţine un loc de frunte. Erau 18 teatre, care se inauguraseră de-a lungul veacului al XVIII-lea. Fiecare dintre teatrele veneţiene era construit pe lîngă o parohie. De aceea teatrele veneţiene poartă numele bisericilor : „San Luca", „San Giovanni", „San Paolo"... Sînt teatre bine cunoscute de veneţienii din această epocă, care erau pe lîngă bisericile respective, închinate sfinţilor patroni.

În această Veneţie încîntătoare, dar degradată, apare Goldoni. El face mai întîi meseria de avocat. O face puţin. Se duce la Padova, se instruieşte în ştiinţele juridice. Întîlneşte pe faimosul Medebac, care este un director de trupă şi se uneşte cu el. Începe a peregrina cu această trupă de comedianţi ; se apropie din ce în ce mai mult de teatru. Simte că vocaţia lui nu este juridică, ci teatrală şi rămîne permanent să fie autor dramatic pînă cînd, nemaiputîndu-se împăca cu propriii săi concetăţeni, este silit să se expatrieze. Pleacă la Paris, intenţionează să ia direcţia teatrului italian din capitala Franţei. Constată cu regret că Parisul ţine la vechiul teatru italian, iar nu la noul teatru realist, pe care-l aduce Goldoni şi, cu durere în suflet, se reîntoarce iarăşi în Italia, ca pe urmă să se reîntoarcă la Paris şi să moară acolo, la 1793.

Pentru călătorul, care se va duce în insula unde este Notre Dame din Paris, marea catedrală pariziană, în spatele catedralei, alături, în tufa de liliac care se găseşte acolo, va descoperi cu surprindere, nu mare, dar frumos sculptat, un bust al lui Carlo Goldoni, acest mare scriitor italian, mort la Paris, şi amintirii căruia parizienii şi admiratorii săi de acolo i-au închinat acest bust. Este o dovadă de interpenetraţie permanentă între aceste două foarte mari culturi : franceză şi italiană.

Dar care a fost poziţia pe care s-a aşezat încă de la început Goldoni la Veneţia cu privire la teatru ? A fost aceea a unui strict realist. El scrie undeva : „Tot ce urmăresc în construcţia comediilor mele tinde să nu deformeze întru nimic modelul care îl am : natura". Nu se poate o poziţie mai strict realistă decît această afirmare. Mai departe are un autoportret, pe care trebuie să-l reamintesc şi care dă temperamentul omului, care dublează în acelaşi timp pe scriitor : „Poziţia mea sufletească este identică cu poziţia mea trupească : îndur şi căldura şi frigul şi nici nu las mînia să mă aprindă, nici bucuria să mă îmbete".

Va să zică, mai degrabă temperamentul unui spectator decît temperamentul unui actor sau al unui animator. Şi totuşi a fost un foarte mare animator.

Ce rămăsese la Veneţia din vechiul teatru pe care-l avusese [oraşul] ? Rămăsese urme din vechea Commedia dell'Arte. Urme, fireşte. Împotriva acestor urme din Commedia dell'Arte porneşte Goldoni, încă de la început, o luptă împotriva măşti-

lor, a dărîmării acestor măşti, deşi el însuşi la început foloseşte *tipi fissi* (tipuri fixe) din Commedia dell'Arte în alcătuirea pieselor sale pînă se eliberează din ce în ce, folosind mai departe numai poziţia strict realistă a farsei italiene, în speţă veneţiene şi populare, pe care o găseşte, pe care o ia şi o prelucrează şi pe care o duce pe urmă pînă la cea mai înaltă măiestrie a sa.

[Goldoni] este [un] scriitor enciclopedist, care ne lasă o enormă frescă a lumii veneţiene şi [a] lumii italiene contemporane — o lume văzută cu ochi reali, nu o lume imaginativă, nu o lume grotescă şi nici o lume aleasă, cum vrea mai tîrziu potrivnicul său Carlo Gozzi. Şi pentru aceasta, în primul rînd, şi pentru că a folosit drama populară veneţiană, pentru că a scris foarte mult în dialectul veneţian, pentru această situaţie direct realistă a sa — care ne aduce ca document pînă azi viaţa veneţiană şi italiană, în afară de măiestrie şi în afară de tot ce s-a priceput să facă (caractere şi acţiuni pe scenă) — rămîne mare Goldoni.

Înaintea lui, un abate, abatele Chiari, a încercat această trecere spre noua literatură dramatică, un abate care în aceeaşi măsură folosea şi forma veche şi forma nouă. Dar marele potrivnic al lui Goldoni — pentru că a dat o luptă mare în Veneţia veacului al XVIII-lea pe acest tărîm teatral — a fost acela pe care l-am pomenit, şi anume Carlo Gozzi, aristocrat, conservator, [situat] pe o poziţie socială complet opusă poziţiei lui Goldoni, care tocmai mergea pe un larg democratism prin poporul veneţian, de la care se inspira şi de la versurile căruia culegea toate motivele sale.

Carlo Gozzi, conservativ, aristocrat, apăra din răsputeri vechea Commedia dell'Arte, apăra măştile pe care nu le voia dispărute, mai cu seamă sub această presiune şi ofensivă a lui Goldoni. De aci un nou gen, unic poate în literatura dramatică, un gen creat de Gozzi, nu fără talent — lucruri care şi azi se mai pot juca, vizibil transformate — şi anume genul fabulei, în care apar fel de fel de animale, în care e o fantezie descătuşată, în genul *Visul unei nopţi de vară* a lui Shakespeare, şi care aduce pe scenă arbori care vorbesc, flori, minerale, animale. Între aceste piese citez mai ales faimosul *Re Cervo* (Regele cerb) şi o lucrare din depărtările exotice. Gozzi este autorul acelei *Regine Turandot* cu tema chinezească, care a fost [prelu-

cratã] * în limba germanã de Schiller şi care pe urmă a intrat în toată literatura europeană modernă.

Fără îndoială, fie cu *Slugă la doi stăpîni*, fie cu acea *Cafenea (Bottega del caffé)* — pentru care în mod special am slăbiciune, pentru că reprezintă toată Veneţia — fie că ar fi ceea ce cunoaştem cu toţii, acea izbutită *Hangiţa*, care se reprezintă aproape de toate teatrele europene, Goldoni e tot atît de valabil.

El a scris şi două piese istorice deosebit de interesante pentru că amîndouă se preocupă de scriitori. Una este *Torquato Tasso*, iar cealaltă este închinată vieţii marelui său patron — asupra căruia a avut toată viaţa ochii aţintiţi şi pe care a ţinut să-l imite, neajungînd, fireşte, pînă la dimensiunile lui — şi anume lui Molière.

Într-o Veneţie de vară nimic nu poate fi mai încîntător decît să asişti în aer liber la un spectacol goldonian, aşa cum mi s-a întîmplat, adeseori, să asist. Casele care mărginesc piaţa sînt chiar culisele, o mică improvizaţie în fund, pe marginea canalului, pe unde urcă actorii, iar mersul obişnuit şi traficul obişnuit al gondolelor pe canal sau canaletele din spate nu va face altceva decît să adauge în mod fericit la sugestia acestui decor viu şi atît de autentic pentru acela care l-a creat în acest mod. Şi dacă mai ai norocul ca o lună plină şi roşiatică să iasă de dincolo de silueta Veneţiei şi să lumineze în mod cu totul natural, în afară de proiectoarele puse, această scenă din *Bottega del caffé* sau din *La Locandiera*, incontestabil că spectacolul are ceva dintr-o feerie pe care niciodată nu-ţi mai vine să o părăseşti decît cu un imens regret, mai mare regret decît în toate celelalte spectacole, de aer liber, fie că acesta ar fi [la] Ronne, la Frankfurt pe Main, fie în arenele de la Verona, fie în castelul sforzzesc, unde să auzi *Aida* lui Verdi. Evident că acest teatru în aer liber nu se potriveşte mai bine, nu este mai aproape de inima spectatorului ca la Veneţia goldoniană, care a rămas goldoniană şi pînă azi.

Am încheiat aspectul teatrului european în veacul al XVIII-lea, evident aspect foarte rodnic. Aţi văzut care sînt seminţele aruncate şi din care va creşte tot mai mult stimu-

---

* În textul de bază : „introdusă".

lent : fie realismul german cu Kleist în mijloc, fie splendidul veac al XIX-lea, al romantismului, mergînd pînă în veacul al XX-lea, unde personalități enorme vor deține primul loc.

Acest veac al XVIII-lea, în grația lui, în stilul, în oboseala lui, păstrează totuși ceva amar, ceva tragic dedesubt, care se răsfrînge nu numai în piesele teatrale ca atare dar în genul pe care l-am văzut și care păstrează încă și pînă azi, sub mîna lui Beaumarchais, dar mai ales a lui Goldoni, nu numai strălucite realizări artistice, ci documente adînci omenești, care, fără îndoială, ne emoționează.

[MARIVAUX]

[...] În literatura franceză dramatică numele lui Marivaux se leagă strîns şi pe drept cuvînt de oricare celebritate a scenei. Teatrul său, făcut din sensibilitate, din infinită şi graţioasă inventivitate, prezintă formula cea mai subţire de stări de suflet, urcată şi legată oarecum de aparatul mai robust al scenei, prin remarcabile abilităţi tehnice. Din treizeci şi ceva de piese pe care Marivaux le-a lăsat după el se poate deduce că teatrul său este şi imens de uşor, dar şi cumplit de complicat.

E uşor, pentru că permanent în oricare din aceste piese intriga este aceeaşi : două perechi care se complică la infinit pentru ca în cele din urmă totul — în această luptă a dragostei — să se sfîrşească cu bine. Complicat, pentru că dragostea însăşi găseşte în propria ei substanţă atîtea piedici încît şerpuieşte prin speranţe şi năruiri, care sînt succesiv tot atîtea mişcări dramatice, dînd o configuraţie uimitoare a fantaziei şi cunoaşterii. Atît de întortochiat este acest drum al dragostei sub mîna lui Marivaux, încît Voltaire însuşi a fost impresionat şi, cu un termen impropriu, a spus că Marivaux are multă metafizică în comedia lui. Această „metafizică" voltairiană socot că ar fi mai propriu denumită „psihologism", Marivaux fiind un adînc cunoscător de oameni şi un pasionat al experienţelor de laborator pe care îl ducea cu sine neîncetat.

Hotărît, teatrul lui Marivaux este un teatru al dragostei în înţelesul că el plasează, în chiar centrul operei sale, acest sen-

timent, făcîndu-l să iradieze pînă în cele mai mici cute sufletești ale personajelor, polarizînd tot materialul în jurul său.

Dar care este dragostea descrisă de pana ascuțită a acestui scriitor, ascuțită și delicată, care are ceva dintr-un temperament femenin ? Să fie oare pasiunea însăși ? Nu ! E un anumit răstimp al dragostei întrebuințat de Marivaux și anume zorii ei, începutul, forma nebuloasă fără o precipitare precisă. S-a spus și cu drept cuvînt că Marivaux isprăvește acolo unde începe Racine. Marele pictor al pasiunii inimii omenești, Racine, l-a influențat și marele merit al lui Marivaux a fost transpunerea temelor din tragediile raciniene în tipare sufletești ce și-au făcut loc în comediile sale. Firește că peste toate aceste lucruri, plutește permanent o atmosferă de grațios și o intenție de jos, care vin să se asocieze operei lui Marivaux din caracteristicile epocii în care această operă a fost scrisă.

Într-un timp de cinism și libertinaj — ce erau formele vieții de toate zilele ale unui materialism obsedant — dragostea nu putea să fie nici un imens ideal eliberat în azur, dar nici o flacără de purpură și o inimă de sînge, cum era în marile epoci de convingeri fundamentale, cum ar fi, de pildă, Barocul. Deci, nu o senzualitate, ci o senzorialitate, nu o pasiune, ci o sentimentalitate, iată arsenalul acestor oameni din Rococo, la care Marivaux adaugă speciala sa înclinare de autoanaliză, de atenție psihologică, de obiectivitate și de gust de descriere.

În acest înțeles Marivaux reprezintă mai mult decît o operă de teatru izbutită, reprezintă o încrucișare de drumuri sfîrșind cu el o lume dărîmată de prea mult raționalism și de secătuiri de idealuri și prevestindu-se prin el o lume ce-și caută eliberarea și din surpriza unui necunoscut permanent cercetat în ea însăși, dar și din emfaza unor surprize personale de proprie căutare ce privește oarecum și romantismul și o atitudine modernă.

O încercare, piesa anunțată de Teatrul Național, cuprinde în ea toate aceste mari calități ale lui Marivaux și peste ele, în plus, acea grație a epocii în stil și acea putere de a ține atenția încordată, dăruită de un mînuitor foarte abil al tehnicii dramatice. [...]

Viaţa şi opera lui Beaumarchais ar putea fi considerate ca rezumînd în ele caracterele esenţiale ale dramei însăşi, aşa cum ne-am deprins astăzi s-o înţelegem : o eliberare socială, şi o severă construcţie intelectuală în acelaşi timp.

Monarhia era în vremea aceea o casă de păianjen cu un centru absolut. Beaumarchais s-a complăcut o viaţă întreagă să rupă sau să încurce firele sociale, riscîndu-şi în iureşele acestea, prin arabescurile severe ale epocii, propriile sale aripi. Pe cont propriu şi în miniatură, el a realizat revoluţia cu mult înaintea anilor sîngeroşi. E un preludiu. Prin atitudini e un romantic.

Succesul cel mare l-a desprins din cuiul înalt de unde, după anumite rituri clasice, urma să cadă numai pe frunţi laborioase, cu *Memoriile* sale. Dar pentru un echilibru, pentru o reabilitare de care simţea atîta nevoie în viaţa sa aventuroasă, care l-a mînat în anumite clipe pînă la marginea situaţiilor riscante, el simţea că acest succes trebuie să circule cît mai intens prin societatea turburată de viaţa lui, simţea că opera trebuie să-i atragă simpatiile — prima formă, nevinovată în aparenţă — sub care o întreagă aşezare socială îşi anunţă prefacerile, îngăduind şi aplaudînd germenul dezagregării sale. Trecînd succesul acesta asupra pieselor, Beaumarchais e cel dintîi luptător al Revoluţiei franceze, care reuşeşte să smulgă, la lumina rampei, monarhiei ultimilor Ludovici propriul ei verdict de acuzare.

Arta sa, din drame, o moștenește de la înaintași, Molière în primul rînd, neuitînd însă și învățăturile mai noi ale lui Diderot. De la el, Beaumarchais știe și, urmîndu-l, realizează o egalizare o condițiilor sociale, pe scenă. Burghezia înainte de a-și cîștiga un drept la existență prin căderea Bastiliei, dobîndește acest drept prin teatrul lui Beumarchais. Atît *Bărbierul din Sevilla* cît și *Nunta lui Figaro*, de mai tîrziu — pentru a nu vorbi decît de cele mai cunoscute și mai realizate piese ale sale — populează insule noi în lumea eroilor teatrului francez de la acea epocă.

Fabulele, însă, sînt aproape vechi. De dincolo de Molière, din comedia italiană, Beaumarchais împrumută teme prelucrate de nenumărate ori cum ar fi, în primul rînd, aceea din *Bărbierul din Sevilla :* tutorele bătrîn și avar, doctorul Bartholo, care se îndrăgostește de propria sa pupilă, Rozina.

Sufletele și conflictele sînt însă noi. Dacă Bartholo rămîne încă prins în vechile tipare — în afară de cîteva considerații generale ale criticii vremii sale, elemente neorganizate totuși în creația care ni-l înfățișează, Rozina, psihologicește însemnează pasul făcut înainte de Beaumarchais, închizînd în rolul său pe femeie, așa cum o evoluase veacul al XVIII-lea : superficială, prefăcută, puțintică la minte, cochetă și — latură pe care o capătă hotărît tocmai în *Nunta lui Figaro* — femeia frămîntată de o anumită sexualitate, atît de bine ascunsă sub formula „galanteriei".

Această sexualitate e una din problemele importante de psihologie la Beaumarchais. Din ea se creează — toată problema, tratîndu-se numai în *Nunta lui Figaro,* abia anunțîndu-se în *Bărbierul din Sevilla* — un personaj caracteristic : [...] pajul Chèrubin. Luate împreună, cele două lucrări prezintă foarte accentuată antiteza aceasta între bătrînețe, doctorul Bartholo, deoparte, și tinerețe, Chérubin de cealaltă, cei doi poli între care evoluează omenirea mijlocie și normală, aș spune, în această eternă temă a dragostei care se desfășoară în teatrul lui Beaumarchais.

Aceasta pentru perechile înlănțuite, pățaniile și psihologia lor.

Rămîne însă un tip în afară de această viață, deși parțial și el i se angrenează o dată : e Figaro.

Și el are o ascendență impunătoare dacă nu totdeauna onorabilă. Strămoșii îi trăiau în comedia latină, și caiafele in-

ventive ale teatrului italian şi molièresc i-au lăsat drept moştenire mai mult decît o latură a spiritului.

Dar şi cu Figaro, Beaumarchais trece dincolo de patrimoniul găsit. Figaro nu mai e un sclav inteligent, capul braţului solemn şi puternic al stăpînului său, dar sclav. El e descătuşat, din punct de vedere social. Întreprinde meserii pe propriul său cont : trăieşte din versuri şi brici. Dacă-i dă o mînă de ajutor unui nobil tot atît de dezarmat şi de lipsit de invenţie şi iniţiativă, ca şi stăpînii lui Scapin, de pildă — Contele de Almaviva — apoi Figaro face lucrul acesta numai dintr-un fel de generoasă dezinteresare, dintr-un fel de mijeală de umanitate, pusă în mişcare, în primul rînd de înduioşarea pe care o simte că se revarsă şi asupra lui din sentimentul cardinal al teatrului lui Beaumarchais : dragostea.

Pe latura aceasta a rosturilor sociale independente, suport însă de ideologie mult mai abstractizat, trebuie căutată şi creaţia lui don Bazilio.

Construcţia comediilor lui Beaumarchais e ingenioasă şi, prin determinismul fiecărui amănunt, severă. *Bărbierul din Sevilla* este însă încercarea unei mîini nu îndeajuns de sigure, care va şti să tragă liniile precise, desăvîrşind genul, mai tîrziu, în *Nunta lui Figaro.* [...]

În plin veac al XVIII-lea și totuși la sute de kilometri departe de pastoralele fadaserii de rigoare ! Dimpotrivă — o piesă încărcată de viață, ca un boschet care a scăpat de foarfecele grădinarilor din Versailles : puțin sălbatec, un caier cu crengi de spini prin crengi de flori, îmbrățișînd însă și silueta șue și prețioasă a unui pavilion de dragoste.

După *Bărbierul...*, mai cumpănit, mai sfios, cu influențele mult mai dozate dar și mai dezvăluite, *Nunta lui Figaro* rupe zăgazurile. În cupa unui vin generos, Beaumarchais își înmoaie sufletul — întocmai ca în figurile unui poet de ospăț antic, unde se proslăvea un botez, în amfora cu Phalern, lui Eros, ținut de aripioare... Și băutura capătă un gust subtil și amar... Căci *Nunta...* e un cîntec al dragostei, străbătut de o *senzualitate* turburătoare.

Aceasta e nota fundamentală. În cuprinsul ei sînt însă și stăruitoare analize — noi pentru vremea lor — magistral conduse : gîndiți-vă numai, din acest punct de vedere, la pajul Chérubin. E acolo o „deșteptare a primăverii", zorile unei vieți noi : a simțurilor, întocmai ca la Wedekind. Deosebirile sînt numai ale epocilor respective, după care variază la infinit și viețile erotice : Chérubin se pregătește pentru o carieră de „libertin" ; copiii lui Wedekind, pentru una morbidă — care e și a noastră. Dar contesa ? Urmăriți-o în pasiunea ei pentru

panglica furată de [la] paj : o îngrijeşte şi o poartă în sîn — izvor continuu al unui dulce fior ! Dar sărutările-viaticuri ; dar cîntecul mîinilor ?

Şi *Nunta...* nu e numai atît. Ea e şi o revoltă. Faţă de cele cîteva epigrame sfioase, strecurate în *Bărbierul...*, scaunul judecăţilor ţinut de Almaviva şi monologul lui Figaro, din actul din urmă, sînt ca o alarmă faţă de cîteva şoapte în taină.

Astfel se poate lămuri şirul lung de şicane făcut de regimul vechii Franţe împotriva reprezentării ei. Astfel, cuvintele lui Ludovic al XVI-lea împotriva Mariei-Antoinetta — care trecuse de partea lui Beaumarchais — „E înspăimîntător ! a strigat regele cînd i s-a citit manuscrisul. Reprezintarea acestei piese ar fi o groaznică inconsecvenţă, dacă nu vreţi ca mai întîi să dărîmăm Bastilia".

Nunta... merge înaintea Marii revoluţii franceze. Din cîte semănau enciclopediştii, ea şi-a închegat fronda. Aceasta pentru tiparele ei. Conţinutul, însă, e iarăşi sufletul lui Beaumarchais, ceva mai mult chiar : experienţa, viaţa lui întreagă. Succesul ei răsunător, cînd, în sfîrşit, a fost reprezentată, prin absorbirea ei totală de gustul unei epoci, cere ca Beaumarchais să nu fie sărit niciodată din tovărăşia celor care au făurit anul 1789 !

Tema favorită, împrumutată comediei italiene, prin Molière mai ales, uşor de recunoscut încă — deşi ca valori noi pe alocurea — din partea întîia a dipticului : *Bărbierul...*, dispare din partea a doua : *Nunta lui Figaro.*

Ba chiar caracterul specific al personajului central — Figaro — se atenuează puţin, rezumîndu-se într-un monolog. Din nebuniile valetului inventiv şi inteligent — nepotul molierescului Scapin — au mai rămas abia cîteva fărîme în rolul său. În schimb însă „nebunia" s-a revărsat pe întreaga piesă — ceea ce îi şi dă ritmul acela neasemuit —, transformînd fiecare personaj — chiar pe conte — într-un fel de nebun *(fourbe)*. Fiecare face sau contribuie la o farsă.

Ceea ce te încîntă în faţa acestei piese, în afară de ascuţimea pătrunderii sufletelor, de unde şi dobîndeşte o valoare universală, e cascada aceea continuă, îmbelşugată, monstruoasă, aproape de invenţie. Te sufocă, te copleşeşte ! Sînt ramuri şi rămurele stufoase de acţiune ce cresc pe aceeaşi tulpină. Ne-

calculate, aruncate ca uşoare sărituri de-a lungul greutăților ivite în piesă, par, toate, adevărate minuni, ale unui mare zeu al scenei. Şi cred că e locul să reamintim, sub această latură, că tot teatrul francez — specific francez : înlănţuirea strînsă, precipitată şi vie a unui eveniment — de azi şi de ieri îşi are izvoarele în opera lui Beaumarchais. De la el vin Dumas, Scribe, Sardou, de Flers, Bernard, Verneuil... Coroana creşte, ceea ce nu împiedică unele eflorescenţe extreme să fie serbede. Mă gîndesc la anumite algebre scenice din tehnica de azi, care cred că pot ţine locul invenţiei. [...]

Teatrul venețian

[...] [În ce privește teatrul venețian] sînt trei mari bucăți pe care trebuie să le închidem pe una în cealaltă, după mărime, pentru că una colorează și cuprinde pe cealaltă.

Este, în primul rînd, veacul [...] al XVIII-lea. Rococoul; este, în al doilea rînd, cetatea, Veneția și este, în al treilea rînd, Goldoni, inima veacului său. Deci va trebui să vorbim în linii mari despre veacul al XVIII-lea, să vorbim puțin de Veneția și apoi de Goldoni.

Acest veac al XVIII-lea, sau Rococoul, cum s-a numit în istoria culturii, este un veac care nu este altceva decît prelungirea Barocului, cel puțin în formă, schimbîndu-se în sensibilitate și în cuprins considerabil. Acest apus de Baroc, care este Rococoul, este un fenomen pur continental. Anglia, cu o burghezie mult mai devreme așezată, cu o burghezie sănătos înșurubată în realitate, nu a cunoscut Rococoul, în înțelesul acesta de ușuratic, de fantezie, de lipsă de ordonanță în viața socială, care reprezentau toate la un loc acest Rococo.

Dacă Barocul veacului al XVII-lea a fost un veac tragic, dar construit în monumental, Rococoul este un veac atomizant, care fărămițează, micșorează. De aci predilecția veacului al XVIII-lea pentru mărunțișuri, pentru detalii, pentru miniaturi.

Țineți minte palatele Barocului și, în special, Versailles-ul. Versailles-ul acela mare, răsunător, plin de poleială, monumental. Ei bine, palate de acestea nu se mai construiesc în

Rococo. Acum totul devine intim, mic. Palatele ce se afecționează sînt cu totul reduse ca proporție, iar denumirile lor ca *Mon repos*, *Sanssouci* reprezintă o evadare în acest veac bătrîn. Veacul acesta este un veac bătrîn și el este dominat — și trebuie reținut lucrul acesta —, de femeie. Femeia iese iarăși atotstăpînitoare la suprafață, mai mult chiar ca în Renaștere.

Dacă ar fi să facem un scurt istoric al influenței femeii în toate veacurile, în Renaștere, în acel individualism care iese la suprafață, femeia capătă o egalitate individuală și sufletească aproape egală cu a bărbatului ; vine Barocul care, iarăși, aruncă femeia într-o penumbră, din care numai cîteva personaje feminine ies la suprafață, ca regina Cristina și [Isabella] Andreini, o frumoasă comediană a Commedici dell'Arte, care a murit la 1604 la Lyon ; cîtă vreme veacul al XVIII-lea, Rococoul este categoric dominat de femeie, fie că femeia stăpînește — cum este cazul în Rusia, unde mai mult de 60 de ani de domnie se împart între două femei Ecaterina cea Mare [și Elisabeta Petrovna] iar în Austria Maria Tereza —, iar dacă nu stăpînește direct, stăpînește indirect, pentru că este epoca marilor favorite. Femeia dă acestui veac o nuanță de intim, în opus cu noțiunea de gol și fastidios din Baroc. [...]

Dacă lumea din Baroc caută să se distreze din cauza unui sentiment tragic și al unui pesimism pe care-l poartă în ea, lumea Rococoului continuă linia distracției, nu însă pentru că are un sentiment tragic în ea, ci pur și simplu pentru că se plictisește. Nimeni nu s-a plictisit mai grozav și nu i-a fost nimănui mai frică de plictiseală decît omului veacului al XVIII-lea.

Contra acestei plictiseli se inventează jocuri ușoare, ca să treacă timpul. Din aceste jocuri a ieșit și un gen teatral, care a fost reluat de cineva în veacul romantic, este genul proverbului dramatic.

Proverbul dramatic este inventat de Carmontelle și reluat de Alfred de Musset, scris cu talentul său și pus în aceste jocuri inconsistente.

Acest joc, care ține, în parte, loc de orice, merge mai departe și organizează teatrul pretutindeni. Nu există o epocă mai teatromană decît această epocă a veacului al XVIII-lea. Gîndiți-vă la începuturile copilăriei lui Goethe ! El a dobîndit mania teatrului din copilărie, de la Frankfurt pe Main, sub influența unui ofițer francez din armata de ocupație, a căpitanului

Thorane. De la el capătă Goethe un teatru de păpuşi şi, împreună cu sora lui, Carolina, îl instalează în uşa casei din Frankfurt pe Main. De aci această pecete a teatralităţii lui Goethe, care se păstrează în toată viaţa lui şi se păstrează aşa de mult, încît la Weimar scrie o poezie în care arată cum toată lumea de lunea şi pînă duminica nu face decît să se distreze. Lunea în cutare loc, marţea la cutare bal ş.a.m.d., tot timpul se petrece în aglomeraţii, în reuniuni şi la teatru, dar mai ales la teatru.

Aceasta este, în linii mari, caracteristica Rococoului, a acestui veac în care s-a petrecut aşa de bine, încît un refugiat francez de după Revoluţie scria în memoriile sale că niciodată omenirea nu a petrecut mai bine ca în ultimii zece ani dinaintea Revoluţiei franceze. Era o nepăsare, era o inconştienţă — acesta este cuvîntul —, care se risipea numai în aceste futilităţi ale vieţii, numai la baluri şi în special în teatru.

Dacă aceasta era tonalitatea generală a veacului, exista în acest veac o cetate care era exponentul perfect al acestei tonalităţi şi cetatea aceasta era Veneţia ; Veneţia veacului al XVIII-lea, o Veneţie mult diminuată din ceea ce a fost cîndva. [...] Incontestabil, că fiecare din noi, cînd ne ducem la Veneţia, sîntem supăraţi de mecanizarea vehiculelor de apă — care înlocuiesc din ce în ce mai mult gondolele —, de acele vaporete şi *direttisimi,* care nici nu mai fac staţii, ci trec direct de la gară la Piaţa San Marco. Toate acestea ne supără. Iar noi nu chemăm nimic din vechea şi glorioasa viaţă a Veneţiei, ci chemăm acea agreabilă stare de visare, tocmai această epocă de Rococo, o lume anonimă, mascată, un oraş plin de costume de Commedia dell'Arte, plină de domino-uri şi măşti ; această lume cîntată de toţi poeţii de pretutindeni — dacă nu ar fi să amintesc decît pe Verlaine —, femeile cu voaluri, care se duc la *rendez-vous* oriunde : în piaţa publică, la senat, la palat, la biserică sau la mănăstire. Aceasta este Veneţia veacului al XVIII-lea ; cu un cuvînt o frivolitate extremă care atrăgea incontestabil, cum atrăgea Parisul, înainte de război, lumea burgheză a veacului al XIX-lea. Orice om care vroia să petreacă bine şi avea timp şi bani se ducea la Veneţia, întocmai cum americanii se duceau şi se mai duc la Paris.

Din cauza aceasta Veneţia era descrisă într-o mulţime de scrisori ale călătorilor. Unul dintre cei mai importanţi este chiar tatăl lui Goethe, Johann Kaspar Goethe, consilierul tăcut,

aspru și sever, care pe la 1740 vine la Veneția. Are o corespondență amplă cu un prieten din Germania căruia-i * descrie fastul balurilor, concertelor și spectacolelor din Veneția și[-i] arată cum numai pentru trei scuzi omul poate intra într-o pensiune aristocrată unde poate mînca, dansa, bea lichioruri, face curte la femei și mai poate juca și cărți. Nicăieri nu se jucau cărți ca la Veneția. Veneția era un fel de tripou al Europei. Nimeni nu se ocupa [de altceva] decît [de] chestiunea modului cum trebuie să întrebuințeze un om, mai agreabil, timpul său.

Veți vedea din rîndurile pe care le voi citi, cum chiar diplomații acreditați pe lîngă această Veneție — care, acum după ce pierduse Creta, nu mai avea splendoarea de odinioară, iar Mediterana nu [mai] era brăzdată în lung și[-n] lat de galerele venețiene — cum chiar diplomații acreditați pe lîngă această cetate se ocupau de lucruri care astăzi nu ar prea cadra cu atribuțiile lor.

Iată ce scria la 1744 domnul Montaigne, ambasadorul Franței, către ministrul său de afaceri străine, în legătură cu preocuparea principală a lumii întregi din Veneția, pasionată de ce se petrecea prin teatre, de angajamentele cutărei balerine, de ruperea sau neexecutarea contractului din partea acelei balerine etc. Este vorba de faimoasa balerină Barberina : „Afacerea cu Barberina tot nu s-a sfîrșit. Fetița asta are capul tot atît de ușurel ca și piciorul. După ce ne-a făgăduit, mie și domnului ambasador al Spaniei, că se va ține de angajament [și nu s-a ținut, ambasadorul Spaniei] s-a dus la domnul ministru al regelui Prusiei să-i ceară ca el să prezinte un memoriu Senatului Venețian, ca acesta să o constrîngă să-și respecte angajamentul. Și domnul rezident și reprezentant al regelui Ungariei a trimis la Barberina, ca fiind supusă a reginei Ungariei, pentru a o hotărî să-și țină angajamentul, dorind, fără îndoială, să fie agreabil prin aceasta regelui Prusiei.

Apoi, pe de altă parte, amestecați fiind direct în această afacere și doi englezi, membri ai parlamentului englez, Senatul Venețian va putea fi pus în greu impas, dacă ar dori să ia vreo hotărîre."

Era vorba de angajamentul unei balerine. Și în jurul acestei balerine se organizează în veacul al XVIII-lea o adevărată Societate a Națiunilor, în care ambasadorii Spaniei, Franței,

* În textul de bază : „și care".

Prusiei, acreditatul reginei Ungariei încep să facă [o] amplă corespondenţă diplomatică, rapoarte scrise etc. despre angajamentul sau ruperea angajamentului acestei balerine la un teatru. Acesta este spiritul epocii şi mai ales acesta este spiritul Veneţiei.

În Veneţia veacului al XVIII-lea este un fel de nivelare socială ; o nivelare socială adusă tocmai din cauza acestei manii de a petrece şi de a se travesti. Masca era decretată legitimă de Senatul Veneţian. Toată lumea umbla mascată şi chiar reprezentantul Papei umbla mascat, iar atunci cînd era recunoscut în Piaţa San Marco, după atributele hainei sale şi lumea îngenunchea înaintea lui, el dădea binecuvîntarea tot mascat. Exista un singur personaj în Veneţia veacului al XVIII-lea „Sior Maschera". Nu exista nobil, gondolier, soldat, nimic ; exista „masca" care umbla peste tot. În tribunal se intra mascat, iar avocaţii pledează mascaţ[i] în procesele lor. În Consiliul Veneţian se intra mascat şi consiliul se ţine cu oameni mascaţi. Mascat se intra în biserică, în mănăstire, peste tot. Peste tot era un fel de uşurătate, de superficialitate, de neorganizat, şi mai cu seamă un fel de licenţă imensă de moravuri, o lipsă de personalitate şi o completă iresponsabilitate, sub masca aceasta permanentă.

Cam aceasta este Veneţia veacului al XVIII-lea în care vede lumina zilei, la 25 februarie 1707, Carlo Goldoni, care avea să însemneze atît de mult pentru teatrul italian şi literatura italiană în genere.

Goldoni are o statuie în Veneţia într-o piaţetă denumită după numele lui şi are un teatru care poartă numele lui. În acea statuie Goldoni este reprezentat sub forma unui om cu bastonul în mînă şi pălăria în cap, care se plimbă. Nu ştiu dacă sculptorul a cunoscut viaţa lui, dar nu există statuie mai simbolic construită ca această statuie, pentru că, realmente, Goldoni în viaţa şi opera lui nu a fost decît un om care s-a plimbat, un om superficial ca tot veacul lui, un om cu mare putere de observaţie şi de o extraordinară facilitate de transcriere a tot ceea ce vede, însă un călător permanent, un om care nu s-a fixat niciodată în viaţa lui. Astfel se arată el singur în acele minunate memorii pe care le-a scris la bătrîneţe, după ce s-a fixat de 30 de ani la Paris, unde a murit la 1793.

Desprind din această viață închisă în memoriile lui, partea de la început, ca să vedem ritmul și tonul acestei vieți atît de interesante.

Carlo Goldoni se naște ca fiul unui doctor oarecum nobil dar scăpătat, tot atît de vagabond ca și fiul său. După cîțiva ani de la nașterea lui, tatăl său pleacă la Roma. Se fixează aci dar uită să aibă grija fiului său. Mai tîrziu face cunoștință cu o familie nobilă de la Perugia, numită Antinori și se mută și el la Perugia, aproape de patria lui Sf. Francisc de Assisi. Se gîndește acum și la fiul lui și trimite după el. Carlo Goldoni are 11—12 ani. Primul episod de care își amintește el din viața lui este acest voiaj pe care îl descrie. Copilul acesta care a trăit la Veneția și nu a văzut în viața lui un cal, ca să treacă peste Apenini este legat de un cal și ținut legat patru zile. La Perugia, Carlo [stă] * în casa acestor Antinori. În această casă se juca teatru, ca în toate casele nobile din acea vreme. Astfel a debutat [el], într-o asemenea piesă, pe scenă (Perugia făcînd parte din statul papal, unde era interzis femeilor să se urce pe scenă, [...] rolurile de femei erau jucate de copii — după cum în Japonia erau jucate tot de bărbați). Astfel a jucat Carlo [Goldoni] prima oară pe scenă. Între timp moare Antinori și bătrînul Goldoni pleacă la Chioggia. Pe Carlo îl lasă la Rimini, într-o pensiune a benedictinilor ca să învețe logica.

Pentru prima oară aici îl zgîndără demonul teatrului și părăsește această pensiune severă și, în tovărășia unei trupe de teatru ambulant — cum sînt și astăzi atîtea în Italia — pleacă într-o corabie spre Veneția. Descrierea acestei călătorii este o minune, fiind însă cam lungă, o povestesc în cîteva cuvinte. Trupa se compunea din 12 actori și 12 actrițe, mai mulți mașiniști, un director de scenă, pictor etc., la care se mai adăuga cîini, pisici, maimuțe, papagali, păsări, cutii de pălării mari, în care să intre penele atunci la modă. Cu un cuvînt — cum spune Goldoni — era o adevărată corabie a lui Noe. Corabia aceasta mai era plină de fructe, zarzavaturi, lemne, cărbuni etc. Aceasta era prima călătorie a lui Goldoni în tovărășia unor cabotini.

În mijlocul mării, Carlo se joacă cu o pisicuță foarte rară, închisă într-un coșuleț aurit și o scapă ; probabil o pisicuță siameză. Pisicuța fuge sus pe catarg și nu vrea să se dea jos.

* În textul de bază : „este".

Carlo are imprudența să se urce și el pe catarg și pisicuța neștiind ce face sare în mare și se îneacă. Cine cunoaște teatrul și actrițele din totdeauna, de acum două mii de ani, de astăzi și pe cele care vor fi peste două mii de ani, știe ce a urmat : criză de nervi, leșin, lacrimi etc. etc. Toată lumea nu știe ce să facă — corăbierii nu erau obișnuiți cu asemenea ieșiri — pînă cînd vine directorul trupei Florindo dei Maccheroni și o calmează pe primadonna în cinci minute, pentru că știe, ca orice director, cum trebuie să procedeze.

Aceasta este prima experiență a lui Carlo Goldoni cu lumea de teatru. În fine, ajunge la Veneția, nu tocmai spre bucuria tatălui său. Rămîne aici foarte puțin și pleacă, datorită influenței unui cardinal, unchi al tatălui său, și intră la un fel de quasi-călugărie (la un fel de ucenicie de abate) — seminar teologic s-ar spune astăzi — la Pavia. Era un predestinat și nu avea în el nimic nici de matematician, nici de logician, nici de filozof, astfel că a trecut numai prin această școală, prin acest seminar, care era sub directa autoritate a papei.

Micul Goldoni avea 14 ani și era foarte frumos îmbrăcat, după moda timpului, în uniforma acestui seminar : într-o sutană neagră, cu o coleretă, iar pe braț avînd brodate triara papală și cheile lui Sfîntu Petru încrucișate.

Însă acest seminar, ca orice școală și orice mînăstire din veacul al XVIII-lea, era un seminar foarte vesel, unde se făcea scrimă, se dansa, se scriau bilețele galante și se juca mult cărți. Acești abați mici sînt primiți în casele din Pavia și probabil că purtarea lor nu era tocmai corectă, căci în curînd, după două luni, ușile caselor s-au închis înaintea lor.

Goldoni face atunci prima boacănă. Indignat de acest lucru se hotărăște să scrie o satiră împotriva cucoanelor din Pavia. Și astfel scrie prima sa piesă care se cheamă *Il Colosso*, în care, împreună cu toți colegii lui construiește următorul subiect : un artist lucrează la o considerabilă statuie. La această statuie, însă, nu vrea să puie așezarea figurei și a trupului după model atenian, ci vrea să împrumute nasul de la unul, urechea de la altul, gura de la un al treilea etc... Persoanele de la care împrumută aceste organe sînt cucoanele din Pavia și atunci, firește, că alege nasul cel mai mare, gura cea mai urîtă etc. Toate sînt însă numite cu numele lor. Astfel că satira aceasta nu este decît un groaznic pamflet, care dă naștere la o turburare imensă în tot orașul, pentru că satira aceasta a fost trasă

în mai multe foi. Rezultatul este că micul nostru Goldoni este trimis la tatăl său, la Veneția.

[De aici, Goldoni] este trimis să învețe dreptul la Udine, ceea ce, lui, iarăși, nu-i place. Pleacă la Udine la un mare avocat. Udine pe vremea aceea era a[l] austriecilor. Aici Goldoni se plictisește grozav. La Udine face el cunoștință cu un pahar special numit „glo-glo", compus din mai multe sfere de sticlă, care merg micșorîndu-se în sus și care comunică între ele prin fel de fel de canaluri. Lichidul, cînd se bea din acest pahar, trece prin aceste globuri, iar bulele de aer care trec prin aceste canaluri dau un anumit sunet. Austriecii din Udine aveau prostul gust ca să facă această muzică de lichid, bînd mai mulți în același timp și obținînd astfel un fel de gîlgîit în cinstea împăratului lor, ceea ce nu-l amuza deloc pe micul Goldoni.

Aici scrie pentru prima oară 36 de sonete foarte interesante care îi dau un început de vogă literară la Udine.

Știința lui de carte juridică este aproximativă. Reușește totuși și ia o diplomă și se întoarce la Veneția. De aici înainte nu-l mai urmăresc atît de amănunțit, mă mulțumesc să mă opresc la cîteva stații din viața lui.

La Veneția pledează chiar un proces, dar nu face multă avocatură.

La 1732 începe să scrie niște almanahuri, romane, nuvele și în curînd se vădește a fi un deosebit scriitor de teatru și este angajat ca poet de teatru, de trupa în care director este Medebac [...] Stă la această trupă pînă la 1752, cînd trece la un alt teatru și se angajează tot ca poet pînă la 1763, cînd pleacă la Paris, unde rămîne pînă la sfîrșitul vieții lui și moare la 6 februarie 1793, cînd, cu o zi mai înainte, la 5 februarie, Joseph Marie Chénier, în plină Convențiune, declară că un străin, un om de mare merit — care pe vremea vechiului regim primea 4000 livre pe an — abia își duce zilele astăzi și că este o cinste pentru Revoluție să nu-i taie acestui bătrîn pensia de 4000 livre. Și obține servirea mai departe a acestei rente de 4000 livre. Acest fapt se întîmplă la 5 februarie, iar a doua zi bătrînul Goldoni moare. [...]

La Veneția Goldoni aduce ceva nou. Ce anume ?

Ce era teatrul italian înaintea lui Goldoni ? De la Renaștere încoace teatrul italian abia dacă era ceva deosebit teatrului actual. După Renaștere imediat, un nepot al lui Michelangelo

scrie cîteva comedii foarte interesante cu privire la obiceiurile populației de la Florența. După el urmează alte cîteva nume dintre care enumerăm pe : Gigli, Nelli etc. care însă nu sînt așa de importanți.

În acest timp s-a creat o producție specială a sufletului, geniului și pămîntului italian, acea *Commedie dell'Arte*, acea „Commedie dell'improvisto", o comedie fără text, doar cu cîteva puncte mari stabilite, lăsînd în seama actorului să elaboreze, să inventeze în fața spectatorului, dacă nu acțiunea, cel puțin subiectul. [E] o comedie care vine din obiceiurile populare ; ceea ce și face ca la o analiză mai amănunțită a acestei comedii [să] vezi cum figurile importante ale comediei din megalionul grecesc, trec prin mimusul alexandrin și [...] comedia latină, vin de-a lungul vremii și străbat sub diferite forme în aceste tipuri fixe care sînt Brighella și celelalte figuri ale comediei italiene.

Împotriva acestei comedii italiene, care dădea viață acestor tipuri fixe, incontestabil puțin maleabile la observația vieții, care se schimba și atunci ca totdeauna, se ridică Goldoni.

Goldoni era tipul omului din veacul al XVIII-lea, incult, neadîncit, superficial, debonard, iubind petrecerile foarte mult și neavînd nici un gînd serios în cap. Singurul gînd aplicat serios și sever, pe care l-a avut Goldoni, a fost acest gînd de a transforma teatrul italian, de a rupe tradiția acestei Commedii dell'Arte și [de a] reîncep[e] * o comedie a observațiilor directe, o comedie de notație a vieții de toate zilele.

Sub acest aspect nu există ceva mai bogat, mai desfătător decît opera lui Goldoni ! Este o imensă „comedie umană" dacă vreți, a Veneției, această operă, cu toată culoarea, cu toată diversitatea, cu toată fantezia, cu toată tonalitatea, cu tot ritmul, cu toată atmosfera atît de complicată, atît de bogată și atît de plină de divertismente, a unei Veneții din veacul al XVIII-lea. Toate acestea sînt vii, închise în cartonul celor 40 de volume care alcătuiesc teatrul lui Goldoni. O lume observată direct, pe baza unui puternic realism. Acestea sînt caracteristicile operei lui Goldoni. O observație directă, realistă și o transcriere tot atît de realistă, printr-un dialog viu, scurt, bun de scenă, foarte colorat și stropit de viața de toate zilele. Nu există personaj — de la senator și duce, pînă la gondolier și

* În textul de bază : „să reînceapă".

vînzătorul de seminţe şi ciocolată şi pînă la aventurier — nu există personaj din Veneţia care să nu treacă prin opera lui Goldoni, iar facilitatea de scris a lui Goldoni este cu adevărat ceva miraculos.

Poate numai Lope de Vega să-l întreacă pe Goldoni în cantitatea imensă de piese pe care le-a scris şi în facilitatea cu care le-a scris.

Goldoni cînd ajunge la Paris şi i se acordă două luni ca să scrie o pisă spune : „aici este o viaţă admirabilă, mă odihnesc o lună şi jumătate şi scriu în două săptămîni trei piese" — pentru că la Veneţia scria adesea în trei zile o pisă în trei acte.

Ca să vă dau o idee asupra felului cum lucra Goldoni, trebuie să citesc cîteva scurte notaţii din memoriile lui : „Ies din casă. Mă duc să mă distrez şi să mă plimb în Piaţa San Marco. Mă uit în jurul meu dacă nu cumva vreo mască sau vreun măscărici nu-mi va putea da un subiect pentru o comedie sau o farsă. Cînd, deodată, sub arcadele Orologiului îmi atrage atenţia un om şi îmi şi dă subiectul pe care îl căutam. E un armean bătrîn, zdrenţuros, murdar, cu o barbă lungă, care bate străzile Veneţiei, vînzînd fructe uscate din ţara lui, pe care le numeşte *abagigi*. Omul acesta, pe care oricine-l întîlneşte oriunde, şi pe care eu însumi îl voi mai fi întîlnit de multe ori, era atît de cunoscut şi de dispreţuit, încît cînd vrei să-ţi baţi joc de o fată care umblă să se mărite i-l propui de soţ pe Abagigi. Nu mi-a trebuit mai mult. M-am întors alergînd acasă, mă închid în cabinetul meu de lucru şi urzesc o comedie populară intitulată : *I Pettegolezzi...*" [*Memorii,* II].

Iată cum scrie Goldoni.

Acesta este un exemplu. Al doilea exemplu : Medebac, directorul lui, într-o zi după reprezentaţie — cum era sfîrşit de carnaval, şi la Veneţia, anul se socotea după carnaval —, însărcinează pe un artist să anunţe publicul veneţian că Goldoni îşi ia obligaţia ca pînă la anul viitor să scrie nici mai mult, nici mai puţin de 16 piese. Goldoni, cînd află de această promisiune făcută de directorul lui, oricît era de facil la scris, s-a simţit puţin stingherit de această promisiune grea. Un prieten vine imediat şi îi dă ideea să citească un roman oarecare şi din el să scoată o piesă de teatru. Goldoni însă, nu uitaţi, era un tip comod şi nu prea mare cititor şi atunci, decît să citească un roman şi apoi să scoată din el o piesă, a găsit că este mai uşor să inventeze el un roman şi apoi o piesă.

Iată ce spune el : „După acest rămăşag mă întorc acasă, foarte aprins, şi încep deodată şi o piesă şi un roman, fără să am subiect nici pentru unul nici pentru celălalt. Şi îmi spun eu însumi : va trebui multă acţiune, lucruri surprinzătoare şi miraculoase, să stîrnească şi interes şi comic şi patetic, iar o eroină va putea să intereseze mai mult decît un erou. Dar de unde s-o iau ? Să vedem ! Să luăm mai întîi o necunoscută ca protagonistă. Şi în consecinţă scriu pe coala de hîrtie din faţa mea : Necunoscuta. Actul întîi. Scena I. Dar femeia asta trebuie să aibă un nume. Hai s-o botezăm Rosaura. Dar n-o să vină singură doar, să dea primele indicaţii despre subiectul piesei. Nu, desigur. Ăsta e defectul comediilor celor vechi. Hai s-o facem să intre. Cu cine ? Cu Florinda, da cu Florinda. Deci avem pe Rosaura şi pe Florinda. Iată cum am început comedia mea *Necunoscuta* şi cum am continuat, clădind un vast edificiu, fără să ştiu unde am să ies, dacă lucrez la un templu, sau doar la un hambar".

Aceasta este metoda de lucru a lui Goldoni, din care a ieşit cantitatea aceea de piese de multe ori spumoase, amuzante, dar incontestabil neadîncite.

S-a vorbit aşa de mult despre Goldoni în critică şi s-a făcut o apropiere între Goldoni şi Molière. Este o mare nedreptate ce se face lui Molière. Nici pe departe, din punctul de vedere al adîncimii, Goldoni nu poate fi apropiat de Molière.

Goldoni are ca aport însemnat că la un moment dat creează Italiei o comedie superficială, uşoară, în care, ca într-o scoică, se închide şi se păstrează toate figurile Veneţiei veacului al XVIII-lea — dar atît. Marile lipsuri ale lui Goldoni sînt tocmai superficialitatea, neadîncirea, nerăbdarea de a întîrzia prea mult asupra unui subiect, pentru că Goldoni — şi în viaţă şi în literatură — este un trecător ; niciodată nu-şi dă osteneala ca să intre prea mult şi să adîncească subiectul său.

Goldoni trăieşte pînă la 1760, stăpînind Veneţia. La 1760 se ridică împotriva lui o gazetă veneţiană, *Osservatore,* condusă de Gaspare Gozzi — fratele lui Carlo Gozzi — Gaspare, care era un gazetar de talent şi frate cu acela care [...] va fi duşmanul şi potrivnicul în lupta estetică şi de teatru a lui Goldoni.

Carlo Gozzi este tocmai opusul lui Goldoni. Dacă Goldoni este un om jovial, superficial, căruia îi place să trăiască, ca

oricare om din veacul al XVIII-lea, dimpotrivă, Carlo Gozzi este un om trist, singuratec, un mizantrop, un domn lung, slăbănog, îmbătrînit și înăcrit înainte de vreme, sărac, care tăgăduiește nu numai contemporaneitatea sa, nu numai stilul veacului său — tăgăduia nu numai teatrul italian, venețian, al veacului său, sau, respectiv, teatrul lui Goldoni —, dar tăgăduia toată importanța epocii sale ; tăgăduia pe enciclopediști, tăgăduia tot ce venea din afară și se lega printr-un sentiment puternic de formele vechi de cultură italiană. [Pe] de o parte această fire acră, tristă, a lui Gozzi îl făcea să evadeze din sine, să nu iubească clipa de față ; și această evadare o căuta totdeauna în lucruri care nu aveau nici o contingență cu realitatea ; întotdeauna într-o fantezie imensă și descătușată. Deci de o parte un paseism puternic, de altă parte o imensă fantezie face pe Gozzi să fie complet opus temperamental și fizic lui Goldoni și teatrului său.

Împotriva teatrului faptelor al lui Goldoni, teatrul lui Gozzi este teatrul fabulelor, care aduce pe scenă lucruri de dincolo de realitate ; aduce pe scenă vrăji, miracole, imagini și lucruri de dincolo de lumea europeană — de nu ar fi să vă reamintesc decît un singur subiect, cu siguranță cunoscut dumneavoastră, mai cu seamă în formă de operă : *Turandot*, o poveste chinezească, [creată] * de Gozzi.

Procedeul lui Gozzi este inversul procedeului lui Goldoni. El se reîntoarce la personajele fixe și la procedeele mecanice ale Commediei dell'Arte.

Se dă o luptă pe viață și pe moarte între Gozzi și Goldoni. Cînd moare Gozzi — născut la 1723, mort la 1806 —, este îmbrățișat cu entuziasm (el și opera lui) de romantica germană, care vede în el un om tot atît de dăruit cît era și Shakespeare, prin cantitatea aceasta de material fantezist, pe care[-l] colorează, [îl] aruncă și[-l] organizează în piesele lui.

Lucrul este cam exagerat, dar în orice caz personajul rămîne deosebit de interesant ca viață și nu știu dacă nu ar fi interesant ca personajul acesta să fie plasat în centrul unui roman, sau a[l] unei piese, care să redea în același timp și

* În textul de bază : „organizată".

culoarea și viața Veneției din acea epocă și tragedia intimă a lui cu Carlo Goldoni.

Cu această privire de orizont pe care nu am putut apăsa prea mult mîna, pentru că materialul însuși refuză, închei spunînd că în această Veneție a veacului al XVIII-lea, atît Goldoni cît și Gozzi — deși aduc opere nu prea adînci și nu prea temeinice din punctul de vedere al unei valabilități eterne literare — totuși dau un aspect organizat al literaturii dramatice italiene de o parte și a geniului și spiritului italian în general, de altă parte.

Italienizantă poveste chinezească !

De două ori fard şi o dată mască : actorul nu se ascunde de public, şi actorul nu e chinez şi nici nu vrea să fie. E din Bergam sau din Bolognia, după împrejurări şi tîlc, cu nasul lui, cu ciocul lui, cu haina lui. În fiecare cută, în fiecare vorbă, în fiecare gest au dospit spirite de generaţii. Astfel, cu strămoşi venerabili şi din ce în ce mai încărcaţi şi de amar, şi de şolticării şi de înţelepciune, apropiindu-se de el, fie că ar fi Pulcinella, fie că ar fi Căpitanul, fie chiar Doctorul că ar fi, actorul, coşciugul lui vesel şi mobil mai degrabă — tipul — se încheie şi se precizează. Cu atributele lui îndeobşte recunoscute, corespunzînd mai întotdeauna unei caracteristice trăsături, prostie, lene, lăcomie, tipul scenic devine monedă curentă, general valabilă, care circulă. E ca un peisaj : cu un element îl sugerezi. Formal, cea mai rigidă formă de înfăţişare scenică a unui tip teatral şi totuşi pionii care permit cele mai largi fantezii. Viaţa ascunsă în măştile acestea convenţionale are dreptul să ţîşnească prin toţi porii ; şi evenimentele ei, şi cuvintele ei nu cunosc nici un răgaz. E improvizarea spumoasă, fantezistă din spatele parapetelor tipizate.

E teatrul epocilor de efervescenţă, fără subţirimi, fără problematică, teatrul care stă la antipodul dramelor — tragedii vroite, ale lui Seneca, de pildă, abia de depănat de un singur lector.

E Commedia dell'Arte !

În ea se îmbracă *Principesa Turandot* a lui Carlo Gozzi.

Povestea e veche şi chinezească, fiindcă trebuie să fie aşa.

De la Sfinxul [din] * *Oedip*, trecînd pretutindeni prin folclor, vei găsi trei şarade şi o minte ageră care să le dezlege. Adeseori ele au un tîlc ascuns cosmofonic ; alteori sînt cheile unei misterioase iniţieri. Comedia italienească nu are nici timp nici mijloace să exprime aşa ceva. Ea ia lupta — pentru că luptă trebuie să fie ca să ne intereseze — între enigmă şi cel ce va trebui să o dezlege. Dansează, invent[eaz]ă, urzeşte în jurul ei, omoară vremea şi atît.

Nici un mister, nici o undă nepămîntească. Rîsul ei e luciu, conştient, satiric şi social. Nici un iureş, nici o ameţire. Punţile cu misterele îmbătătoare şi delirante sînt tăiate. Nu e nimic mai mult decît ţi se arată. Sîmburele de teatru latin, vechi şi popular.

Povestea e scurtă şi săracă în evenimente. Arabescul gestului şi al situaţiei va umple totul. Şi pentru că sînt multe frînturi de întîmplări neaşteptate, arsenalul lor va spori considerabil. Astfel recuzita va fi foarte bogată : nu vor lipsi creioane, tăbliţe, iatagane de lemn, umbrele, scufiţe, mustăţi, peruci, bărbi, o vastă masă de prestidigitator plină de lucruri curioase la început care îţi inspiră neîncredere şi respect, nerecunoscîndu-le de îndată întrebuinţarea.

Recuzita e impresionantă ca loja fraţilor Fratellini — autenticii strănepoţi, întru toate, ai Commediei dell'Arte.

Decorul unic : răspîntia de străzi mărginite de case, moştenire inteligent păstrată din decorul Renaşterii. Pentru scene care nu cer cufundări în adîncul sufletului, ci numai întîmplări şi iarăşi întîmplări, nici nu se putea alege ceva mai bun !

Întreaga lume stă deschisă acelui care are libertăţile să aducă pe cine vrea, de oriunde ar dori, să-i descurce o situaţie, prin străzile ce se întretaie. Bătaie, omor, dragoste, urmărire, surprindere, orice, lesne se poate întîmpla în decorul acesta unic şi clasic de răscruci. [...]

---

* În textul de bază : „lui".

Teatrul german pînă la clasicism

Realismul teatral, care merge cu observația lui directă, desprinsă din viața înconjurătoare, de la începutul teatrului și pînă azi, se poate exemplifica prin texte foarte îndepărtate în timp. Astfel, un mimiamb al lui Herondas din Cos poate să stea alături de un *Fastnachtspiel* al lui Hans Sachs din veacul al XVI-lea.

Hans Sachs și *Fastnachtspiel* — nu înseamnează încă începuturile îndepărtate ale teatrului german. Începuturile acestea se confundă cu întreaga dramă medievală europeană, prezidată atunci de o biserică atotstăpînitoare. Mai mult : această categorie specială de *Fastnachtspiel* e premersă de o altă formă, care în veacul al XIV-lea poate să ia numele de dramă folclori[că] * sau dramă magică, făcută din cultul aceluiași vechi zeu al vegetației. acele *Wildeleute*, acele cîntece, acele jocuri, mimări ale anotimpurilor care vin, sau ale marilor probleme de existență ale omului : viața și moartea.

Reluate după două veacuri, aceste *Fastnachtspiele*, de acest meșteșugar cizmar și poet din Nürnberg, în veacul al XVI-lea, ele se adaugă tocmai cu această observație realistă, și, firește, cu o anumită poziție față de contemporaneitatea lui, Hans Sachs

* În textul de bază : „folcloristică".

era contemporan cu Reforma și un admirator al lui Luther, despre care spunea că este :

„*Die nürenbergische Nachtigall*
Die jetzt man höret überall."

Erau cele două versuri cu care se închina geniului și omului care conducea spiritualitatea germană de atunci : lui Luther. În același timp era o poziție politică, aș spune. În *Fastnachtspiele*-[le] lui Hans Sachs țăranul este prezentat totdeauna în culori negative, în aceeași poziție pe care o avea și Luther atunci, la 1525, în timpul răscoalelor țărănești mai cu seamă din sudul Germaniei și în timpul reacțiunii brutale și sălbatice a feudalilor, care au înecat în sînge aceste răscoale.

Dar Hans Sachs nu reprezintă începutul teatrului german, care se așează mult mai tîrziu decît în celelalte țări.

Alte țări avuseseră încă de mult mari scriitori de teatru : Anglia pe Shakespeare ; Spania pe Lope de Vega și pe Calderón ; Franța pe Corneille, Racine, Molière ; Italia cunoscuse arta scriitorului unită cu arta actorului : Commedia dell'Arte.

Germania nu a avut și nu a putut să aibă lucrul acesta, pentru că Germania nu a avut nici măcar unitatea, nu politică, dar nici unitatea spirituală, pe care a avut-o Italia la un moment dat în veacul al XVI-lea. Germania vine tîrziu la viața de teatru, abia în veacul al XVI-lea, care este însemnat în treacăt de Hans Sachs. Însă adevărata manifestare teatrală vine în veacul următor, al XVII-lea.

Mai este o cauză fundamentală pentru care Germania a stat așa de departe și a venit așa de tîrziu la cultura de teatru : este acel nefast război de 30 de ani, care a pustiit Germania de la un capăt la celălalt. Toate războaiele sînt adevărate erori... toate războaiele sînt nefaste..., dar se pare că cel mai vitreg dintre toate a fost războiul acesta de 30 de ani care a început la 1618 și a ținut pînă la 1649, deci în plin Baroc. Războiul acesta de 30 de ani a început, pare-se, sub ideea unei limpeziri, a unui conflict religios. Se punea întrebarea : „fi-va Germania în totalitatea ei catolică, sau fi-va protestantă". A fost numai un început. Războiul se putea sfîrși, după un an sau după cinci ani, după pacea de la Praga. Nu s-a sfîrșit, pentru că era în stilul vieții, în deprinderile conducătorilor, în ambițiile personale, în certurile de succesiune la

tron, stupide, era o deprindere care a prelungit războiul acesta timp de 30 de ani.

Niciodată o țară nu a fost mai pustiită, mai sleită, mai secătuită în rezervele ei de oameni și materiale ca Germania în timpul acestor 30 de ani.

Cine vrea să aibă o imagine apropiată a acestor devastări ale acestui război imposibil să citească — dacă va apărea într-o traducere românească sau franceză, presupunînd că e mai greu de citit pentru noi în limba de origine — cartea, acel *Simplicissimus* al lui Grimmelshausen, romanul întîmplărilor îngrozitoare din timpul războiului de 30 de ani.

Conflictul religios a fost doar un prilej. Încetul cu încetul s-au încurcat în acest război toți prinții reformați ai Germaniei, Suediei, Danemarcei, Poloniei, Italiei, Franței, a fost un război european general. Ca să subliniez încă o dată că interese diferite mînau și antrenau războiul acesta, ajunge să spun că un împărat foarte catolic, cum era Ferdinand al II-lea al Austriei, nu se sfia să mobilizeze pe Wallenstein, un aventurier astrolog, care nu credea decît în astrologie, deci era departe de biserica romano-catolică și de cruce, împotriva lui Gustav Adolf al Suediei, protestant. La fel, regele Suediei era împiedicat de regele Danemarcei, care era de aceeași confesiune, să se năpustească asupra Europei, iar cînd, mai tîrziu, războiul a fost dus în Palatinat, deci în preajma Franței, cardinalii de atunci, Richelieu și Mazarin, supuși curiei romane, nu se sfiesc cîtuși de puțin, pentru scopurile lor politice, să folosească pe prinții germani reformați și calvini, în bună parte, pentru a lupta cu ei împotriva imperiului austriac, care era catolic ca și Franța catolică de atunci. Era o tulburare generală și numai sub acest pretext inițial.

În această situație, Germania cu greu putea să crească și să ajungă la o stare culturală mai înfloritoare. Școlile chiar se suprimaseră. Cultura era inexistentă. Un fel de bestialitate a moravurilor cuprinsese toată lumea. Totuși, în această situație vin influențe din toate părțile. În veacul al XVII-lea, la începutul lui, influențe reformatoare, democratice dinspre Anglia, influențe aristocratice, dinspre Franța și Italia, se întretaie în această problemă a teatrului german, care se urzea și creștea. Și ca rezultat avem o acțiune foarte importantă și anume aceea a ruperii totale a fenomenului teatral de feno-

menul dramă, adică a manifestării actorului pe baza unui text conceput de poet.

Drama germană ca atare nu apare decît foarte tîrziu, în veacul al XVIII-lea, şi, dacă numele acesta se poate da unei creaţii, apoi fireşte că prima oară se poate da creaţiilor lui Lessing.

La începutul veacului al XVII-lea, teatrul e cel care premerge drama, şi teatrul, mai ales sub influenţa hotărîtoare a trupelor de turneu engleze. În Germania şi astăzi, în toate istoriile teatrului şi în toate cărţile de critică teatrală, se subliniază îndeosebi influenţa aceasta a englezilor, care începe foarte de timpuriu, la 1570, deci într-o epocă preshakespeariană, cu texte circulante, şi merge pînă la mijlocul veacului al XVII-lea. Sînt trupe de actori englezi care trec marea şi vin întîi să poposească în Danemarca, în Olanda şi apoi trec în Germania şi bat felurite oraşe.

Fireşte că nu cei mai buni actori englezi părăseau teatrele lor din Londra, ca să vină pe continent, ci trupele acestea sînt compuse din actori de mîna a doua sau a treia. Ceea ce joacă aceşti actori este, în adevăr, de plîns. Joacă nişte biete texte dintr-o dramă preshakespeariană, iar în momentul în care trec peste Canal şi aduc în Germania drama shakespeariană însăşi şi o încetăţenesc, [o joacă] nu în forma ei adevărată, ci în forma unei tematici împrumutate, adaptate, şi în care personajul de încheietură şi de trecere — pentru că trupele engleze joacă în limba engleză, cu totul neînţeleasă de publicul german [...] — era clovnul, vechiul clovn şi bufon al lui Shakespeare, care se transformă într-un fel de personaj popular cu numele de Pickelhering şi care face tranziţia între clovnul shakespearian şi viitorul Hans Udurst, care era adevărat, autentic pentru folclor, în teatrul pe care avea să-l servească mai tîrziu, la Viena, celebrul comedian Strolitzki.

Va să zică [asistăm la] o categorică influenţă din partea acestor trupe engleze, cărora li s-au asociat foarte de curînd studenţii germani din diferite universităţi — şi ei nu de mîna întîi, ci mai mult studenţi repetenţi, lăsaţi de multe ori în acelaşi an şi care îşi găseau totuşi un debuşeu spre această practică teatrală lăudabilă, a existenţei. Ei însă aveau să aducă două lucruri importante : 1) circularea textelor engleze — în cele din urmă shakespeariene — într-o limbă din ce în ce mai

accesibilă pentru publicul german, cu adaosuri germane, pe ici pe colo, şi în al doilea rînd, formarea unui public de teatru. Aceasta a căzut în sarcina acestor turnee engleze foarte importante de la începutul veacului al XVII-lea.

La 1660 apare, în sfîrşit, şi o trupă germană alcătuită de un fost student în teologie de la Halle, pe numele lui Johannes Velten, care îşi organizează o trupă foarte mediocră. Aceasta joacă un repertoriu pe aceeaşi tematică ca trupele engleze de turneu şi în care, pentru prima oară în Germania, apare femeia pe scenă, deci după 1660. Pînă la data aceasta în trupele engleze, la înjghebările acelea, rolurile feminine erau ţinute de bărbaţi.

Velten întrebuinţează texte străine [deoarece] nu era destul de priceput să inventeze, ca Hans Sachs, o anumită literatură pentru folosul trupei sale. Însă nu numai textele engleze — şi aci se fixează un lucru asupra căruia trebuie să stăruim — [ci şi] texte franceze. [Astfel] începe literatura franceză să aibă mare influenţă asupra teatrului şi literaturii germane. Care sînt aceste texte franceze ? [Sînt] texte chiar din tragedia franceză, începînd cu Corneille. Iată cum începem, prin această întrebuinţare de către Velten a textelor franceze, să avem o ridicare de nivel în manifestarea trupelor germane.

Ridicarea aceasta de nivel a durat însă foarte puţin. Pentru foarte scurt timp [teatrul] a izbutit să lege cele două pături de public : un public compus din aristocraţi, din cei de sus, cu pătura populară. Lucrul se desface în preajma anului 1670, odată cu moartea lui Velten. Teatrul se rupe de dramă. Drama nu se creează decît peste cinci ani, cînd apare un scriitor talentat, un teoretician al dramei, un oarecare Opitz, care teoretizează de data aceasta, întocmai ca francezii, cu cele trei reguli ale unităţii şi cu toate împrumuturile ideologice şi de practică ale tragediei franceze, pentru Germania.

Fireşte că lucrul rămîne străin de practica trupelor ambulante şi de înţelegerea publicului. În ciuda unui scriitor aproximativ dramatic — un scriitor din Nürnberg, Ayrer — drama nu se formase încă, pentru ca la sfîrşitul Barocului, adică [la sfîrşitul] veacul[ui] al XVII-lea să aibă totuşi un personaj destul de important, [pe] Gryphius.

Ca să vedem influenţa vechiului mimus, putem pune alături un text din Plaut, din Commedia dell'Arte şi un text al acestui Gryphius, cum ar fi, de pildă, un pasaj din *Horribilicri-*

brifax, [o] comedie brodată pe aceeaşi poveste a lui *miles gloriosus*, soldatul fanfaron, care ajunge pînă la acest Baroc, în personajul lui Gryphius.

Iată cum se închide în felul acesta, cu mici manifestări de teatru şi dramă ba, ceva mai mult, şi de doctrină teatrală (ale lui Opitz) veacul al XVII-lea şi începe odată cu veacul al XVIII-lea, care, realmente, este marele veac de teatru german, lupta împotriva mimusului. Veacul se încheie cu „Sturm und Drang" şi cu manifestările viitorilor clasici: Goethe şi Schiller.

Cu scriitorii din „Sturm und Drang" se continuă mai departe teoria lui Opitz la începutul veacului al XVIII-lea. Şi acel care o continuă este un profesoraş, un oarecare Gottsched, un naţionalist care teoretizează — începuse veacul iluminismului —, un dogmatic, care admite întru totul cele trei reguli ale tragediei franceze şi care se ridică cu o adevărată cruciadă împotriva mimusului în persoana lui Arlechin.

Ce importanţă are acest Arlechin nu numai în cadrul personajelor din Commedia dell'Arte, ci şi ca un personaj general, reprezentînd mimusul peste epoci, am descris altădată. Gottsched reuşeşte la 1737 să-şi asocieze pe conducătoarea unei trupe, pe o femeie binecunoscută, o actriţă, Neuberina, care vrea să cureţe teatrul german — într-un entuziasm umanistic — de resturile triviale şi populare, care veneau, aduse de mimusul robust şi puternic, din toate părţile.

Şi atunci, la Leipzig (Lipsca), în 1737, în faţa porţii cetăţii, într-o piaţă publică, a avut loc această ciudată ceremonie oficiată de Gottsched şi Neuberina. În efigie, Arlechinul, ca simbol al mimusului etern, a fost ars şi distrus pentru a nu rămîne în teatru decît genul solemn al tragediei franceze, de import în Germania, de peste graniţa de vest.

Fireşte că această procedare a lui Gottsched era o procedare de birou, de cabinet, care nu avea nimic comun cu viaţa însăşi, cu pulsaţia puternică a vieţii, care a bătut întotdeauna în toate veacurile şi pretutindeni în teatru, adusă de acest mimus realist, mai ales de această stare a omului de jos, care se observă pe el însuşi şi care observă în jurul lui.

Fireşte, nu a avut un rezultat prea mare şi o însemn numai ca o reformă încercată în istoria teatrului german, pentru că acela care avea să vină după Gottsched, la mijlocul veacului al XVIII-lea, şi care avea să fie foarte important pentru

cultura teatrală germană, Lessing, în faimoasa lui carte *Dramaturgia de la Hamburg*, avea să se ridice în apărarea acestui minus şi să înfiereze practica de la Leipzig a lui Gottsched.

Iată-ne ajunşi la acest personaj de prim plan, de mari dimensiuni, în cultura teatrală germană, care se cheamă Lessing — filozof, om cu o viaţă zbuciumată, filolog, autor dramatic şi dogmatist teatral — care ocupă centrul veacului al XVIII-lea german. Pentru cunoaşterea lui, ca autor dramatic, trebuiesc citate cîteva din piesele pe care le-a scris : *Minna von Barnhelm, Nathan der Weise,* şi *Emilia Galotti.* Ceea ce e important la Lessing este altceva ; este doctrina sa teatrală. De unde Gottsched — pe linia lui Opitz, de mai sus — împrumută fără nici un control şi caută să încetăţenească în Germania tragedia franceză cu întreaga ei doctrină uscată şi înţepenită, Lessing se ridică împotriva acestei tragedii franceze. Lessing, în această acţiune a lui, seamănă colosal de mult cu Diderot. Se aşează unul lîngă celălalt ; amîndoi sînt porniţi împotriva tragediei franceze şi a regulilor înţepenite şi încremenite. Amîndoi doresc această dramă burgheză *larmoiantă,* pe care am pomenit-o odată cu Diderot, însă Lessing îl depăşeşte pe criticul şi scriitorul francez printr-un adaos în plus — foarte însemnat pentru cultura teatrală europeană în general şi în special pentru cultura teatrală germană — şi anume [Lessing depăşeşte] recomandarea raţionaliştilor din veacul iluminismului cu o apăsare specială şi cu o încîntare specială pentru Shakespeare. Shakespeare fusese compromis şi criticat aspru de Voltaire. Linia acestor critici ale lui Shakespeare nu încetează cu Voltaire. Lui Voltaire i se adaugă Bernard Shaw şi Lev Tolstoi. Dintre toţi, acela care surprinde şi mîhneşte poate este Lev Tolstoi pentru că dintre toţi, singurul care stă alături de dimensiunile shakespeariene, prin vasta, adînca şi cuprinzătoarea lui creaţie este tocmai acest Tolstoi ; şi pe noi, cei mici, care privim spre aceşti doi uriaşi, ne impresionează oarecum mîhnitor intoleranţa unuia din ei faţă de celălalt.

Dar avea să vină peste această poziţie contrară lui Shakespeare, de-a lungul veacurilor, poziţia afirmativă, poziţia de exaltare shakespeariană, care avea să înceapă în veacul al XVIII-lea german şi se va continua pînă în romantica franceză, unde va urma cu Victor Hugo, dar mai ales cu acel înnebunit de Shakespeare, care se cheamă Hector Berlioz.

Va să zică Lessing afirmă pentru prima oară geniul shakespearian în plin iluminism pentru oamenii raționaliști din veacul al XVIII-lea, ceea ce nu este puțin, ceea ce este un mare, [un] foarte mare moment. El este acela care pune cel dintîi o problemă care avea să fie reluată mai tîrziu de preromantica din „Sturm und Drang“ și anume problema genialității.

Lessing însă prevedea și deschidea o poartă spre timpul ce avea să vină — timpul preromantic din „Sturm und Drang“ —, însă se păstrează în poziția lui, fiind pînă la sfîrșit raționalist. El încheie veacul acesta al iluminismului în Germania și poziția lui este următoarea. El spune : geniul n-are nevoie de reguli, cum sînt regulile din tragedia franceză. Dacă poate să scrie, geniul — pentru a-și ajunge scopul său — își face el singur regulile sale. Este o poziție a lui Lessing față de genialitate, poziție care avea să fie schimbată imediat, mai tîrziu cu cîteva decenii, de Hamann, dar mai ales de Herder, care avea să reia problema genialității și avea să spună : „Geniu este acel care își face el singur regulile, pentru o creație teatrală, care se compară cu însăși natura“.

Lipsește de la Herder acel element pe care-l avea Lessing în definiția genialității, adică realizarea scopului urmărit. Această finalitate adusă definiției de genialitate, la Lessing, îl precizează pe acesta ca pe un om al veacului [al] XVIII-lea, care nu poate să renunțe totuși la finalitatea în artă, nu poate să renunțe mai cu seamă la ideea artei moralizatoare și a artei cu valoare socială. Dealtminteri, întreaga sa producție personală a fost apropiată, de un critic foarte abil și foarte inteligent, de a lui Ibsen.

Este adevărat că Lessing, ca și Ibsen, are construcția masivă și precisă în toate lucrările. Și Lessing, ca și Ibsen, este scriitor cu mesaj special, cu mesaj social și un mesaj mai ales de viață morală, ceea ce Ibsen este pe de-a-ntregul. În felul acesta Ibsen apare, mai tîrziu cu un veac, ca învățăcel și pe urmele lui Lessing. Însă atît putem deosebi la Lessing în mersul evoluției teatrului german, la mijlocul, deci, al veacului al XVIII-lea : această afirmare a genialității, dar cu o finalitate oarecare.

Și iată că Lessing nici nu a murit bine și apare altă generație de scriitori, însumată, la data aceasta, în acea mișcare preromantică, care vine înaintea clasicismului german — pen-

tru că romantica în plin urmează la începutul veacului al XIX-lea — acei scriitori din așa-zisul „Sturm und Drang“.

„Sturm und Drang“ construiește pe o platformă și o poziție de idei. Un scriitor englez Young împrumută ideea aceasta continentului. De la acest Young a împrumutat[-o], în Germania, Hamann, marele „mag al Nordului“, cum a fost numit, și apostol, sau acel foarte mare scriitor multiplu, care a fost Herder, care aduce pentru prima oară la suprafață puterea folclorului ales din toate părțile și care oferă teoria aceasta antiraționalistă și antiiluministă și anume că genialitatea este un lucru de instinct, spontan, al scriitorului individual sau al poporului în legătură cu folclorul pe care-l aduce și care depășește orice limite, orice încadrare și orice reguli.

Deci, pe baza acestei noi învățături a lui Herder, nu mai este la modă și pe primul plan filozofia raționalistă sau gînditoare, care ticluiește lumea în concepte și judecăți, ci scriitorul creator, care, din instinct sau din intuiția lui profundă, scoate toate valorile de limbă, de creație, valorile acestea monumentale, pe care le așează față în față cu natura însăși.

Primul scriitor pe care-l întîlnesc cei noi, porniți pe această cale, din „Sturm und Drang“ — mișcarea își ia titlul de la o piesă a unui dramaturg din acea epocă, Klinger, o piesă intitulată așa, de unde vine numele întregii mișcări — primul personaj și de mari dimensiuni pe care-l întîlnesc este Shakespeare. Iată-ne cu acest „Sturm und Drang“ în fața unei idolatrii shakespeariene care se desfășoară în formă sublimă și în care se găsește în același timp un germene de explicare și de înțelegere a aceluia care, în Germania, a condus această generație de „Sturm und Drang“ și a ridicat-o prin geniul său la o înălțime foarte mare, și anume acel Goethe tînăr din „Sturm und Drang“.

În materie de teatru, acest „Sturm und Drang“ irumpe în vechea tragedie franceză, îi dă ultima lovitură și îi așează în față pe Shakespeare, zeul atotcreator și atotputernic, zeul tuturor libertăților și mai cu seamă zeul creației spontane, intuitive, a omului de geniu din propria sa substanță.

Textul cel mai interesant în această chestiune, în cultul shakespearian, din „Sturm und Drang“, ni-l dă, evident, Goethe. Este un text mai lung. Dar înainte de acesta iată cîteva versuri tot de Goethe, în care se poate vedea în ce fel marele poet de la Weimar asociază admirația lui pentru Shakespeare cu

dragostea fierbinte pentru o femeie, care a avut un rol educator în viața lui, doamna von Stein.

Cînd Goethe, după primul lui succes cu *Götz von Berlichingen* în dramă, și după primul său roman strălucit, *[Die Leiden des Jungen] Werthers*, a întîlnit pe doamna von Stein — o doamnă care trăia în umbra castelului princiar de la Weimar, o doamnă înțeleaptă, cultivată, mamă a 7 copii, soția căpitanului von Stein, care era comandantul grajdurilor princiare, doamnă care nu putea să sufere și mai cu seamă să accepte dragostea pătimașă a tînărului Goethe, care era un vulcan la epoca aceea, care se manifesta în felul acesta despletit și dezordonat — Goethe, care era încă în marea lui admirație pentru Shakespeare, unește pe această doamnă și pe Shakespeare într-o singură poezie :

„Einer Einzigen angehören,
Einen Einzigen verehren,
Wie vereint es Herz und Sinn!
Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank ich was ich bin!"

adică :

„A mărturisi pe unul singur,
Ce armonios unesc aceste două lucruri
Și inima și mintea.
Lida — *e numele sub care se adresează doamnei von Stein* — norocul cel mai apropiat
William, steaua celei mai splendide înălțimi,
Vouă vă datoresc tot ce sînt."

Goethe avea această manie de prezentare epigramatică. La un moment dat vrea să înfățișeze ceea ce este el, și se înfățișează cu acele versuri :

„Von Vater hab' ich die Statur
Von Mutter die frohe Natur".

(De la tatăl meu este ființa mea fizică, iar de la mama toată spontaneitatea, toată veselia, toată exuberanța mea creatoare.)

Dar, în afară de acest text avem un alt text mai important pentru cultul shakespearian al lui Goethe și anume textul acesta pe care l-a scris la invitația lui Herder, care orbise și

[care era destinat] pentru [a fi citit la] o prăznuire solemnă a lui Shakespeare în Germania în clanul, în cercul tinerilor scriitori din „Sturm und Drang" :

„Shakespeare, prietenul meu, dacă ai mai fi printre noi, nicăieri n-aş putea trăi decît lîngă tine. Cu cît drag aş îndeplini rolul lui Pilade, dacă tu ai fi Oreste, mai cu drag chiar decît pe acel al unui mare preot în templul de la Delphi... Teatrul lui Shakespeare este un ochean, în care, de priveşti, vezi istoria lumii trecîndu-ţi prin faţa ochilor în icoane legate între ele de nevăzutul fir al timpului. Construcţiile lui, pentru a ne rosti în stil obişnuit, nu sînt construcţii *ci toate aceste creaţii se învîrtesc în jurul unui punct tăinuit (pe care nu l-a văzut şi nu l-a izolat pînă acum nici un filosof) în care se întretaie şi se întîlnesc particularităţile intime ale fiinţei noastre, cu libertatea noastră de a voi, şi, în acelaşi timp, cu necondiţionatul mers al întregii creaţii.* Dar gustul nostru stricat ne orbeşte într-atît, încît avem aproape nevoie de o nouă creaţie pentru a ne elibera de aceste bezne. Mulţi francezi şi germani molipsiţi de o asemenea boală, ba chiar şi Wieland, de puţină glorie s-au acoperit în această împrejurare, ba chiar şi în altele. Voltaire, care s-a legat cîndva să sfărîme toate majestăţile, s-a purtat şi aci ca un Thersit adevărat. Dacă aş fi un Ulysse, i-aş învineţi spatele sub sceptrul meu. Pe cei mai mulţi dintre aceşti domni îi supără caractere[le] din creaţia lui Shakespeare.

Iar eu strig. Natura însăşi, însăşi natura şi nimic nu e atît de aproape de natură ca oamenii lui Shakespeare !

Vreau aer, aer, ca să pot vorbi.

El se întrece cu Prometeu. Trăsătură cu trăsătură îşi înalţă şi el făpturile în mărime uriaşă. Aceasta e cauza că nu-i mai recunoaştem pe fraţii noştri. Apoi îi însufleţeşte cu puterea duhului său şi vorbeşte din toţi şi mai degrabă se vede între făpturile lui o rudenie.

Şi să mai îndrăznească veacul nostru să vorbească despre creaţii ca ale naturii însăşi ! De unde le-am putea lua noi, care din tinereţe ne ştim sclivisiţi şi poleiţi, iar pe alţii îi vedem la fel ? De multe ori mi-e ruşine în faţa lui Shakespeare, căci primul meu gînd este : aci, eu aş fi făcut în alt fel. Şi atunci trebuie să recunosc că nu sînt decît un biet păcătos, că din opera lui Shakespeare natura însăşi vorbeşte şi că toţi oamenii croiţi de mine nu sînt decît nişte băşici de săpun.

Goethe."

Iată admiraţia neprecupeţită a lui Goethe pentru Shakespeare, aşezată în momentul acesta tulbure de revoluţie artistică şi culturală, care se cheamă „Sturm und Drang".

Dintre dramaturgii acestui „Sturm und Drang" au fost cîteva nume importante. A fost Klinger şi mai ales Lenz. Cu ei a pornit la drum şi Goethe. Dar cîtă diferenţă între unul şi ceilalţi ! Şi diferenţa aceasta se vede din două foarte scurte texte, ale aceluiaşi Goethe ; la distanţă de un an.

Prima lucrare dramatică de mari dimensiuni a lui Goethe este *Götz von Berlichingen*, scrisă la 1772 în gustul lui „Sturm und Drang", adică în gustul de realism direct, brutal, de frază simplă, uscată, care aruncă de la ea orice intenţie de baroc verbal, orice intenţie de adaos, de surplus, de zorzoane. Iată în această versiune de la 1772, sfîrşitul actului al IV-lea, cînd Götz moare şi pronunţă cuvintele : „Duceţi-mă sub copacul acesta pentru ca să pot, înainte de a muri, să-mi umplu încă o dată pieptul cu aerul libertăţii pe care o iubesc atît de mult !" — versiune în care versul era simplu, uscat, aproape de proces verbal, în gustul poeţilor primi din „Sturm und Drang" şi mai ales în gustul acelui Lenz, de care Goethe, la începuturile sale, [este] atît de aproape ; text însă, care nu mai tîrziu decît peste un an, în 1773, cînd Goethe îl reia pe *Götz*... şi dă o nouă versiune a aceluiaşi pasaj, [...] se prezintă [astfel] : „Dumnezeule atotputernice ! Ce bine îi e omului sub cerul tău ! Cît se simte de liber ! Toţi copacii sînt înmuguriţi şi lumea întreagă nădăjduieşte. Dar rădăcinile îmi sînt tăiate şi puterile mele se pleacă înspre mormînt".

Versul uscat, sec, de la început, s-a schimbat într-un vers melodios. Ideea a rămas aceeaşi, însă e mult adîncită, e mult lărgită. Diferenţa între aceste două texte e diferenţa pe care Goethe o face într-un an, şi se depărtează de Lenz. Şi diferenţa între el şi Lenz în timp de un an e diferenţa între aceste două texte. A vrut oare Goethe să înzorzoneze numai textul ? Fireşte că nu ! Aci e cu totul alt proces, procesul intim, şi astfel putem urmări procesul intim al credinţei lui Goethe, şi mai cu seamă aşezarea lui în alt fel decît ceilalţi în această perioadă de tinereţe revoluţionară, în idei şi artă, în „Sturm und Drang".

Goethe s-a adîncit, s-a îmbogăţit, a primit din el însuşi valori pe care ceilalţi nu le-au primit. Şi atunci, dacă această

constatare făcută pe textele de mai sus o legăm de o frază din aceeași prezentare a lui Shakespeare, și anume de [fraza] * ace[a]sta : „toate aceste creații se învîrtesc în jurul unui punct tăinuit (pe care nu l-a văzut și nu l-a izolat pînă acum nici un filosof) în care se întretaie și se întîlnesc particularitățile intime ale ființei noastre, cu libertatea noastră de a voi și, în același timp, cu necondiționatul succes al întregii creații", avem cheia acestui Goethe și a temperamentului și creației goetheene, care avea să fie de-a lungul întregii vieți însă care și-a căpătat ființa încă de aci.

Ceea ce a fost întotdeauna caracteristic în Goethe, a fost că puterea cu care a apărut și a izbucnit în viață nu s-a stins niciodată : aceeași intensitate de simțire pe care Goethe a avut-o în *Götz von Berlichingen* sau în alte opere de început, o găsim și în operele de sfîrșit de viață.

Faimoasa *Elegie de la Marienbad*, scrisă la 1832, după refuzul Ulrikei de a fi soția sa, scrisă pe hîrtie, pe manșetă, într-o caleașcă în care călătorea de la Marienbad pînă la Weimar, păstrează aceeași intensitate, aceeași dogoare de sentiment ca și în tinerețe. Omul interior nu îmbătrînește [cu toate] ** că între aceste două distanțe intervine nu numai educatoarea, D-na von Stein, dar și autoeducația pe care Goethe și-a făcut-o. Goethe s-a șlefuit neîncetat, a lucrat pe el însuși. Goethe ajunge pînă la perfecțiunea din *Torquato Tasso* și din *Ifigenia [în Taurida]*.

Numai cu această șlefuire permanentă, dar fără să piardă nimic din intensitatea sentimentelor sale din „Sturm und Drang" poziția revoluționară a lui Goethe nu este ca a lui Klinger sau Lenz, care să se satisfacă prin ea însăși, adică poziția revoluționară pentru poziția revoluționară. Goethe prin aceasta urmărește o realizare, o înfăptuire. Și aceste două texte, pe care le-am arătat, acel punct inefabil de la centrul ființei pe care îl deslușește în Shakespeare, în care se întretaie ființa și toate drumurile de creație, ni-l dă pe Goethe din „Sturm und Drang", în epoca aceasta — numită atît de bine — de titanism al lui Goethe.

În această epocă, din punct de vedere dramatic, [Goethe] mai scrie niște fragmente neisprăvite, un *Mahomet*, un *Pro-*

---

* În textul de bază : „versul".
** În textul de bază : „se întîmplă".

meteu, un *Christ* şi, foarte important, un *Faust.* Primul, *Urfaust.* E aşa de autentic şi stabil Goethe în ceea ce scrie în momentul acesta, în 1777, încît atunci cînd îl reia pe *Faust,* partea I-îi, ia bucata scrisă în tinereţe şi o înglobează lui *Faust,* ceea ce înseamnează că el însuşi s-a declarat valabil în acest fragment din tinereţe.

Aceste fragmente dau măsura cea mai justă a lui Goethe din „Sturm und Drang" şi anume poziţia aceasta titanică, desluşită în două atitudini : 1) în apropiere[a] de tematicile acestea uriaşe — *Mahomet, Christ, Prometeu, Faust,* — şi în al doilea rînd, 2) în aşezarea lui faţă de întreaga natură.

Goethe se considera ca un centru al naturii şi crea în jurul său un adevărat univers al proiecţiilor sale interioare şi adîncite. Aşa s-a adîncit între cele două texte din *Götz von Berlichingen.* Şi acest centru, pe care-l ocupă Goethe în construcţia elastică şi atotrăsunătoare din jurul său, la dimensiunile unei naturi întregi, era aşa de bine aşezat încît se sensibilizează cu toată mişcarea care se petrece în acest univers, în acest fel aşezat de Goethe.

Aşa apare Goethe în tinereţe şi mai tîrziu în dramă şi lirică ; îl poţi realiza şi găsi întreg în fiecare moment exprimat în operele sale ; fiecare moment exprimat nu este un moment detaşat de fiinţa lui, rupt de opera lui, ci fiecare parte [este] permanent integrată felului său de a vedea, de a simţi şi mai cu seamă de a transcrie. [Faptul acesta se străvede admirabil] într-un asemenea fragment, — mi se pare [din] *Prometeu,* [în] aceste versuri :

„Ce puteţi voi oare ?
Puteţi voi oare să-mi ghemuiţi în palmă
Nesfîrşitul cerului şi pămîntului ?
Puteţi voi oare să mă rupeţi pe mine însumi ?
Puteţi voi oare să mă întindeţi ca să cuprind
o lume întreagă ?"

Toate lucrurile acestea Goethe le simte şi le realizează cu propria lui, uriaşa şi neîntrecuta [lui] personalitate creatoare. Acesta este Goethe din „Sturm und Drang".

Cu aceste daruri pe care le-am schiţat, cu aceste trăsături ale unei enorme personalităţi se poate spune că începe o literatură, o adevărată mare literatură, marea literatură germană.

Alături de Goethe a fost o personalitate tot atît de puternică, prietenul de mai tîrziu de la Weimar, omul care împreună cu el alcătuieşte clasicismul propriu-zis german. Acesta este Schiller, cu totul alt temperament.

Schiller, cînd a venit la Weimar şi l-a cunoscut pe Goethe, nu s-a împrietenit numaidecît cu el. Temperamentele lor erau opuse. El scrie unui prieten atunci : „Aci se botanizează şi se mineralizează".

Goethe, pasionat toată viaţa lui, cum a fost şi de plastică, dar şi de ştiinţele naturale, a umblat prin pădurile din jurul Weimarului cu ciocanul şi cu sacul ; a strîns minerale, plante, a cercetat în laborator şi în sălile de disecţie, de la Weimar, cadavre. E un fel de om din înalta Renaştere, dar [dintr-o] Renaştere de altă categorie, [dintr-o] Renaştere amestecată cu raţionalism şi iluminism. Toate formele de cultură se întretaie în acest Goethe, pe care Schiller nu-l suporta.

Schiller era un temperament diferit : om de discuţie, de teorie infinită, aş putea spune. Nu vreau să trivializez întru nimic marea figură a lui Schiller. Dacă ar fi să-l încadrez în stilul modern, [Schiller] ar fi om de cafenea, departe de omul acesta, de aşezarea dinamică, care a fost Goethe.

Însă, fireşte, aceste două genii nu puteau, încetul cu încetul, să nu se apropie unul de celălalt şi, mai ales, nu se putea, în cele din urmă, ca Goethe — în afară de cealaltă lucrare a lui Schiller, pe care a jucat-o în teatrul de la Weimar — să nu admire lucrarea măiastră a lui Schiller, *Wallenstein*, care este tocmai miezul acelui război de 30 de ani.

Dealtminteri, Schiller a fost un neîntrecut istoric. Şi azi se găseşte multă desfătare în legătură cu studiile lui istorice şi tocmai în studiul acela închinat războiului de 30 de ani.

Schiller, deci, era un alt temperament decît Goethe. Opera lui e construită pe un alt plan, conform temperamentului său, pe un plan mai mult moral şi social de revoltă socială, nu pe planul cosmogonic de creaţie universală a lui Goethe. Pe Schiller nu-l găseşti în fiecare vers şi în fiecare poezie prezent cu întreaga sa creaţie şi cu întreaga sa sensibilitate, ca pe Goethe. Schiller serveşte ideea. A fost filozof. A avut un anumit patos, aş putea spune, mai cu seamă la unele piese de început, o anumită retorică.

Primele piese ale lui Schiller au fost *Hoţii* şi *Kabale und Liebe* (sau *Intrigă şi iubire*), fiind construite pe această retorică,

pe această revoltă socială. *Kabale und Liebe* este scrisă împotriva fostului său protector, prinţul Karl Eugen, care l-a eliminat din universitate, unde învăţa meseria de medic şi de unde fugise ca să-şi joace prima sa piesă, care avea ca prim titlu : *In Tyrannos,* iar ca subtitlu : *Hoţii.* Deci la această epocă Schiller este — mai mult decît Goethe — un revoluţionar.

Goethe revoluţionează ideea, forma de artă, forma de a simţi. Revoluţionarea problemelor sociale aparţine lui Schiller, acest al doilea mare pilon din „Sturm und Drang“, care, la acea epocă, mergea mînă în mînă cu Goethe, dar avea să se întîlnească mult mai tîrziu cu el.

Teatrul clasic german

Problemele teatrului german, în plin clasicism, reprezintă — atît din punct de vedere teatral propriu-zis, cît şi din punct de vedere al dramei — două mari nume : Goethe şi Schiller.

Spaţiul pe care-l am aici este cu totul insuficient pentru a putea pune toate problemele care se ridică, pentru a întreprinde toate analizele, pentru a cerceta toate operele, mai cu seamă dacă la aceste probleme se adaugă încă o perspectivă care interesează, anume teatrul naţional de la Weimar, condus de Goethe şi, în bună parte, de Schiller ; deci cariera de director de teatru a lui Goethe, toate tribulaţiile şi toate izbînzile lui.

Aceste două nume sînt strîns legate. Călătorul care ar întreprinde şi azi o călătorie în acest liniştit Weimar — peste care războaiele, din fericire, n-au trecut cu prăpădul lor, peste care liniştea stă încă aşternută şi, odată cu ea, toată vechea falã a micului, dar marelui oraş al clasicismului german — va regăsi această pereche de amici, pe Goethe şi pe Schiller, pretutindeni în amintirile, nu numai ale poporului german, dar ale lumii întregi. [...]

Nu totdeauna această prietenie a fost aşa de strînsă. Două temperamente deosebite [...] erau greu de acordat de la început : temperamentul lui Schiller mult mai irumptiv — acela al scriitorului care a creat în literatura universală opera cea mai tipică pentru lauda libertăţii, văzută, transformată din tinereţe pînă la maturitate, aşa cum vom arăta mai de aproape

aci —, alături de care personalitatea cealaltă, a lui Goethe, în afară de temperamentul măestru, unic, a adaos şi o tot atît de înaltă înţelepciune de viaţă individuală.

Toate lucrurile acestea stau alături acum şi au stat alături pînă la moartea lui Schiller, la 1805. Dar nu a fost aşa la început. O dovadă că nu a fost aşa este şi un surprinzător text — scurt altminteri — din scrisoarea pe care Schiller a scris-o la 1789, adică cu vreo zece ani înainte de a se stabili definitiv la Weimar (el a venit de la Jena, unde avea o catedră de istorie), poetului Körner, despre prima impresie pe care i-a făcut-o marele poet, aşezat în gloria lui, care era Goethe.

Iată ce spune Schiller : „A mă apropia de Goethe mi-ar pricinui o mare nefericire. Nici pentru cei din jurul său el nu are un moment de dăruire, nu-l poţi prinde de nicăieri...

El a născut în mine un ciudat amestec de ură şi dragoste, un simţămînt care seamănă foarte mult cu ceea ce trebuie să fi simţit Brutus şi Cassius pentru Cezar.

Bucuros vreau să mă fac cunoscut ţie în adevărata mea lumină. Vezi tu, omul acesta, acest Goethe, mi-a ieşit în cale şi îmi tot aduce aminte că soarta n-a fost binevoitoare cu mine. Ce uşor aceeaşi soartă i-a servit geniului său, şi cum trebuie eu să lupt pînă şi în clipa de faţă !"

Într-adevăr, condiţii sociale deosebite, o glorie care a venit mai greu la Schiller decît la Goethe, se punea de-a curmezişul acestei prietenii care întîrzia, dar care pînă în cele din urmă, s-a legat.

Goethe vine la Weimar în 1774, Schiller — la 1799. Asta nu înseamnă că între ei prietenia nu fusese legată, că cunoştinţa, cel puţin, şi admiraţia reciprocă nu începuse să se stabilească.

Înainte de a se arăta paralelismul acestor două opere uriaşe care se creează prin influenţa reciprocă de la unul la celălalt, cred că ar fi util să cunoaştem puţin viaţa de teatru şi teatrul de la Weimar, care, incontestabil, că la acea epocă conta ca unul din cele mai importante teatre din Germania şi în evoluţia istorică a teatrului german (pornită de la Hamburg, poposită în acest clasicism german la Weimar şi abia mai tîrziu, prin Iffland, prin Teatrul Naţional de la Berlin, găsindu-şi o aşezare temeinică pentru întreaga lume germană).

Întrucît îl priveşte pe Goethe, pasiunea lui cea mare în viaţă a fost teatrul. Atît în *Dichtung und Wahrheit (Poezie şi adevăr)*, cît şi în alte scrieri, el marchează şi notează aminti-

rile de teatru încă din copilărie şi din tinereţe : vorbeşte despre teatrul de păpuşi, pe care i l-a dăruit bunica sa dinspre mamă, Textor ; vorbeşte apoi de acele reprezentaţii pe care le-a văzut la teatrul francez cu tragedia franceză a veacului al XVII-lea şi al XVIII-lea (deci Racine şi Voltaire) în ţinutul Frankfurt-ului pe Main, unde era la el acasă şi unde căpitanul Thorane — care era găzduit în casa părinţilor săi — îi înlesneşte să intre şi să vadă teatrul.

Această pasiune de teatru, Goethe o aduce în 1774 cu el la Weimar alături de alte pasiuni tinereşti.

Cum se petrecea la Weimar la 1774 — cînd tînărul Goethe, mai mare numai cu 8 ani decît viitorul său mare protector, Karl August [de] Saxa Weimar, [vine aici] — aflăm chiar dintr-o poezie a lui Goethe intitulată : *Cei veseli* (sau *petrecăreţi) din Weimar.* Poezia poartă titlul în germană *Die Lustigen von Weimar.*

Goethe înşiră pe rînd, ce întreprinde în fiecare zi acest grup de oameni tineri — „luni, marţi, miercuri, joi, vineri, sîmbătă", pentru ca pe urmă, duminica, s-o ia *d'a capo* — şi încheie cu această ultimă strofă pe care o citesc în limba germană şi pe care o voi traduce apoi, în care este lumina finală, aş spune, focul de artificii, de bucurie al castei tinereţi exuberante în mijlocul căreia se găsea Goethe :

„Und so schlingt ununterbrochen
Immer sich der Freudenkreis
Durch die zweiundfünfzig Wochen,
Wenn man's recht zu führen weis.
Spiel und Tanz, Gespräch, Theater,
Sie erfrischen unser Blut,
Last den Wienern ihren Prater :
Weimar, Jena, da ist's gut."

Adică :

„Şi aşa se urmează neîntrerupt
Cercul acestor bucurii
Timp de 52 de săptămîni — *(cît ţine anul)*
Dacă ştii să le foloseşti cu adevărat :
Joc şi dans, conversaţii şi teatru,
Totul ne reîmprospătează sufletul şi sîngele,
Să lăsăm vienezilor Praterul lor :
Este foarte bine la Weimar şi la Jena."

În preocuparea aceasta tinerească de petreceri în centru stă teatrul. Problema este interesantă nu numai din punctul de vedere ce va deveni acest teatru mai tîrziu, în concepția și conducerea lui Goethe, dar, mai [este] interesantă, și sub alt aspect, sub aspectul care o deranja așa de profund, la epoca aceasta, dezmățul acesta tineresc, pe doamna Charlotte von Stein, viitoarea iubire a lui Goethe — mai în vîrstă decît el, mamă a cîțiva copii, soția unui demnitar de la curte — de care Goethe se înflăcărase cu mare pasiune, [dar] pe care doamna von Stein îl detesta tocmai din cauza acestui dezmăț din „Sturm und Drang", neintrînd mai ales în disciplina mondenă, de la curte, și socială. Această doamnă von Stein avea să aibă un rol deosebit de important [și anume pe acela] de educatoare a lui Goethe. [...] Se vedea mai încolo — cînd ne vom ocupa de *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso* — că două personaje feminine, Ifigenia și Eleonora d'Este, au tocmai acest rol important, covîrșitor, de educatoare, de potoli[toa]re a tuturor turbulențelor, [a] tuturor lucrurilor nesociabile, fie la Thoas, regele barbar din Taurida, fie la acest alt poet (tot atît de turbulent la vremea lui), care se cheamă Torquato Tasso, pe care — după mărturisirea lui către Eckermann — Goethe și l-a luat ca model.

Dar să ne întoarcem la problemele de teatru de la Weimar, în această lume turbulentă, în care teatrul trebuia să-și găsească un loc și nu putea, pentru că ducesa Amalia, mama lui Karl August, deși iubea teatrul, deși avea legătur[i] cu Hamburgul, unde trona Lessing — deși diferite trupe de la Hamburg veneau în turneu la Weimar —, nu putea să creeze un teatru, pentru că palatul cel vechi arsese la 1774. Deci, cu un an înainte de stabilirea lui Goethe la Weimar, nu mai exista sală de teatru.

De aceea, trupă nefiind, sală nefiind, toată lumea s-a apucat să facă amatorism de teatru ; toată lumea, în frunte cu Karl August, a început să joace teatru. Juca August de Saxa-Weimar, juca fratele său Constantin, juca Schröder, juca Goethe, juca toată lumea bună de la Weimar. Se juca în aer liber, într-o sală de bal (care se numea pe atunci *Redutensaal*) și încetul cu încetul a început să se înfiripeze gustul de teatru. Pînă în cele din urmă Karl August hotărăște să creeze un teatru la Weimar — care și ia ființă la 1791 — și în care un

tehnician deosebit, pe numele lui Nieding, avea să organizeze toată tehnicitatea scenei.

Goethe a rămas toată viața cu mare admirație pentru acest Nieding, și una din cele mai frumoase poezii ale lui a scris-o la moartea lui Nieding.

Deci Nieding tehnician, Goethe conducător amator, traducător, actor, punător în scenă — [această situație] se găsește pînă ce edificiul este gata, în 1791, cînd prințul de Saxa-Weimar, Karl August, îl numește pe Goethe director al acestui teatru. Această carieră de director de teatru avea să țină 25—26 de ani, pînă în 1817, cînd avea să sfîrșească lamentabil, tocmai din cauza acestui cap încoronat, care, împotriva marelui Goethe, avea să[-și] exercite toate toanele și toate trăsnăile sale.

Ce a făcut Goethe ca să organizeze teatrul acesta e simplu. A căutat la început să cheme regizori. Două nume de actori circulau atunci în Germania ; erau Schröder și Iffland. Iffland a venit la început, a organizat, a stat puțin și a plecat. Goethe, la rîndul său, a organizat trupa cît a putut mai bine. După aceea a venit Schröder, un mare actor, improvizator, un realist. Însă foarte curînd s-a iscat o divergență între concepția de teatru a lui Goethe și concepția lui Schröder. Schröder era un actor realist, adică cu mijloace simple, reale, concentrate, psihologice, omenești ; Goethe, dimpotrivă — e foarte curios — a cultivat, la teatrul din Weimar, stilul solemn și pompos. [El] cerea ca actorii să știe perfect rolurile ; cerea ca tehnicitatea propriu-zisă a spectacolului, în actor, să fie dusă la perfecțiune ; cerea o dicțiune tot atît de perfectă, însă dorea ca versurile să fie spuse cam în genul Comediei Franceze, cam în genul romanticii și clasicismului francez, care exercita o influență puternică, nu numai asupra literaturii, dar și asupra concepției lui de teatru. El cerea interpretarea aceasta solemnă — cum se spune în limba germană : *Opernhaft* — puțin în genul operei și operetei : actorul să se apropie cît mai mult de rampă și de cușca sufleurului și să debiteze oarecum artificios rolul lui. Acesta este stilul pe care l-a practicat Goethe și asupra căruia căzuse de acord cu Schiller, fiindcă acesta fusese numit codirector la Weimar.

Anecdote și povești sînt multe cu privire la viața acestui teatru. Se pare că dintre acești doi directori de scenă — Goethe și Schiller — cel mai blînd, mai îngăduitor, era Schiller. Goethe

era aspru, era distant. Cel puţin din schiţa pe care am dat-o la început şi din portretul făcut de Schiller se răsfrînge permanent aceasta în relaţiile lui cu oamenii şi mai cu seamă cu actorii pe care-i conducea.

Este celebră povestea cu privire la un spectacol dat la teatrul din Weimar cu o piesă a lui Shakespeare, *Macbeth*, în prelucrarea şi în traducerea lui Schiller. Rolul lui Macbeth îl juca un actor de mare importanţă, pe prim plan, Vohs. Goethe asista la repetiţie. La un moment dat opreşte repetiţia şi spune, în gura mare, să fie auzit de toată lumea, chemînd şi pe regizori : „Suspend repetiţia pentru că domnul Vohs nu ştie rolul ; vreau să afle toată lumea că domnul Vohs nu ştie rolul ; şi acest lucru să se ştie pînă la maşinişti şi pînă la cei mai mici lucrători din teatru". După această frază aspră, Goethe părăseşte localul.

S-a repetat, s-a jucat, şi piesa a avut un enorm succes. Primul care a alergat pe scenă a fost Schiller, care asistase la scena de la repetiţie şi care, în şvăbeasca lui, pe care o vorbea înainte, îl caută pe Vohs : *„Wo işt der Vohs ?"* — şi cînd îl găseşte, îl ia în braţe, îl sărută şi spune : „Reprezentaţia a fost extraordinară ; acest Vohs nu prea a spus el aproape nici unul din versurile pe care le-am scris eu, dar a fost colosal". Aceasta dovedeşte marea bunăvoinţă a lui Schiller, alta în conducerea teatrului, decît a lui Goethe.

Schiller ştia totuşi să fie şi el aspru şi asemenea asprime s-a întîmplat cu *Tancred* al lui Voltaire, în care un alt actor nu reuşea să se dezbare de obiceiul de a da din cap şi, mai cu seamă, de a da prin aer cu mîinile. (Ba, Goethe chiar voia să i le lege de trup.) Şi în aşa hal l-a enervat chiar pe Schiller lucrul acesta, încît, la un moment dat — Goethe fiind în sală — se urcă pe scenă şi spune : „Ţine-ţi mîinile acasă şi vorbeşte natural că-l plictiseşti pe Goethe, şi de data aceasta Goethe are dreptate !"

Iată lucruri foarte pitoreşti care se întîmplau în acest teatru de la Weimar, condus deopotrivă de Goethe şi de Schiller. Şi lucrul acesta e de remarcat, pentru că are o legătură importantă cu literatura propriu-zisă, şi a lui Goethe şi a lui Schiller, mai ales cu literatura din epoca clasică şi anume [cu] pierderea influenţei shakespeariene şi la Goethe şi la Schiller.

Am arătat altă dată în ce pasiune trăia Goethe — ca toţi romanticii şi „Sturmunddrängerii" de la epoca aceea — pen-

tru Shakespeare ; Schiller la fel. Acum Goethe se depărtează şi intră mai mult în sfera de acţiune a tragediei franceze. Se depărtează aşa de mult, încît în acelaşi spectacol cu *Macbeth*, mai sus pomenit, în faimoasa scenă a portarului — o scenă scrisă oarecum riscat, o scenă scrisă cu brutalitate, cu directă expresie, care e frecventă de multe ori în Shakespeare — şi care pe Goethe şi pe Schiller i-a ofensat, aceştia nu au găsit ceva mai bun de făcut decît să estropieze textul lui Shakespeare, să-l scoată din făgaşul lui în adevăr shakespearian şi să înlocuiască această scenă de brutalitate cu un cor pe care-l improvizează.

La fel vor pune un cor în locul scenei cu care se deschide *Romeo şi Julieta* : cearta şi lupta între servitorii celor două familii în sfadă.

Iată acum influenţa în teatru, ca şi în literatură, a unei alte ţări — care de data aceasta este Franţa — influenţa prin Voltaire, mai ales. Această influenţă merge aşa de departe, încît în viitoarele tragedii goetheene, adică [în] cele două mari tragedii : *Torquato Tasso* şi *Ifigenia în Taurida,* tehnica propriu-zisă va fi tehnica tragediei franceze.

Întrucît priveşte pe Schiller, influenţa aceasta vine pe calea unui director de teatru de la Mannheim, Dalberg, unde Schiller lucrase ca secretar literar al acestui teatru. Şi la Mannheim se trăia pe influenţă franceză. Plăcea foarte mult tragedia franceză şi atunci „deşucherea" shakespeariană frapa şi nu era pe placul celor de la Mannheim. Cu această nouă zestre de influenţă franceză. Schiller vine la Weimar, unde nu e greu să se asocieze lui Goethe, care era tocmai pe această linie clasică.

Pentru a sfîrşi cu acest capitol al teatrului de la Weimar, voi adăuga cîteva lucruri — care nu sînt vesele, nu numai privind pe Goethe în sine, dar privind în general o anumită mentalitate, o anumită structură — [voi vorbi] de[spre] mecenaţi. Legătura lui Goethe cu Karl August — am schiţat-o în cîteva cuvinte mai sus — era veche, era din tinereţe şi a rămas pînă la moartea lui Goethe. Erau oameni care îşi spuneau „tu" unul altuia. Goethe era ministrul lui Karl August şi acesta nu putea să-i refuze nimic lui Goethe, care făcea aproape parte din familia princiară şi în momentul cînd a murit trupul i-a fost adăpostit în cavoul familiei princiare, unde este şi astăzi.

Totuşi acest prinţ, ca toţi prinţii, nu s-a ferit să-şi arate toanele şi, mai ales, dictatoriala lui atitudine faţă de marele

Goethe — care dăduse atîta strălucire ducatului său —, atunci cînd a fost vorba să intre în conflict (de aci i s-a tras şi renunţarea la directoratul teatrului) cu o actriţă, anume Carolina Jagerman, frumoasă, bună cîntăreaţă şi bună actriţă, şi prietena lui Karl August. Goethe a avut mult de suferit, zeci de ani, de pe urma acestei actriţe capricioase, aproape nebună, destul de puţin inteligentă — cu tot darul ei de cîntăreaţă şi de bună actriţă — şi care vr[oi]a să stăpînească realmente teatrul din Weimar, unde Goethe avea dificultăţi să ţină linia nobilă a unei arte strălucite la teatrul de curte creat de ei.

Conflictele au fost foarte dese. Un conflict cu un tenor, îl citez ca să vedeţi asprimea lui Karl August, care era acolo. În acelaşi teatru era şi teatru de dramă şi de operă şi de operetă. Goethe era director peste întreaga instituţie şi tenorul adusese un certificat medical prin care să dovedească că este în imposibilitate să cînte, fiind indispus. Lucrul acesta o supără pe actriţă, care fusese între timp făcută baroneasă şi i se dăruise şi o moşie. Ea spuse : „dacă nu poate să cînte cîinele, cel puţin să latre". Goethe ia apărarea tenorului. Karl August nu vrea să asculte pe Goethe şi dă tenorului arest 15 zile acasă, îi opreşte leafa pe două luni şi, ceva mai mult, îl obligă să părăsească ducatul de Saxa Weimar pe timp de o săptămînă, adică pur şi simplu [îl exilează] *. Singurul lucru pe care a reuşit Goethe să-l facă, indignat de această întîmplare din propriul său teatru, a fost să prelungească termenul de la o săptămînă la o lună.

Tenorul a plecat. Goethe a demisionat. I s-a respins demisia. Lucrurile s-au împăcat. Goethe a fost desărcinat de partea lirică a teatrului, rămînînd numai cu partea dramatică.

Lucrul a mers aşa cîţiva ani pînă la moartea lui Schiller — a cărui colaborare preţioasă o pierduse teatrul din Weimar — şi, în sfîrşit, la 1817, vine marea criză de pe urma căreia Goethe a trebuit să plece. Oricît de ridicol ar părea, el a trebuit să părăsească direcţia teatrului de la Weimar, după 26 de ani, din pricina unui cîine, pentru că în lipsa lui, [fiind plecat] la Jena, după sugestia actriţei, se pusese o piesă franceză fără nici o valoare, în care rolul principal îl avea un căţel. Cînd Goethe află de lucrul acesta, se întoarce la Weimar, protestează violent şi îşi dă demisia, la

* În textul de bază : „exilul".

care prinţul Karl August răspunde a doua zi într-o formă deosebit de solemnă, de cancelarie medievală aproape, şi prin care anunţă că îi primeşte demisia. În felul acesta, cu această tristă, ridicolă şi grotească întîmplare se sfîrşeşte directoratul de la teatrul din Weimar al lui Goethe ; directorat strălucit, care a însemnat un teatru de mare artă în Germania, după Hamburg ; a însemnat teatrul în care au avut loc premierele pieselor rămase permanente în clasicismul german şi universal pînă azi : *Maria Stuart, Torquato Tasso, Wallenstein, Ifigenia*... şi altele.

Dar trăsnăile feudalismului erau enorme şi Goethe a fost unul care a trebuit să le plătească.

Şi acum, să trecem la operele propriu-zise şi paralele, cum am anunţat de la început, ale acestor doi mari scriitori, Schiller şi Goethe, în epoca lor clasicizantă.

I-am schiţat şi pe unul şi pe celălalt în faza lor de tinereţe, de început, adică în epoca încadrată de „Sturm und Drang", unde Goethe însemnează mai ales *Werther*, în roman, *Götz*... în dramă şi *Urfaust*, la început, şi pe urmă *Faust*, partea I-îi. Schiller însemnează cele trei bucăţi de mare senzaţie şi de debut : *Hoţii, Conjuraţia lui Fiesco* şi *Kaballe und Liebe (Intrigă şi iubire)*.

Întrucît priveşte pe Schiller, un hiat profund se stabileşte în opera lui între aceste trei bucăţi de început şi restul operei ; [operă de început] care este scrisă nu la Weimar, ci înainte de Weimar, la Jena, însă sub influenţa lui Goethe, pe de o parte, dar mai ales sub influenţa adîncirii studiilor istorice — el scrisese *Istoria războiului de 30 de ani* — şi în special adîncirii filozofiei lui Kant. Altă concepţie despre libertate îşi face loc la Schiller. El este permanent scriitorul care — spre deosebire de Goethe — a stat pe poziţia aceasta luptătoare pentru libertate. Peste tot, în toată opera lui, avem tema aceasta, însă schimbată şi în adîncime şi în concepţiile ei, de la prima parte la a doua parte a operei. [...] În special, mă gîndesc la *Hoţii* şi *Intrigă şi iubire*, pentru că sînt piese care afirmă libertatea socială. Dealtminteri, Schiller — încă în prefaţa piesei *Hoţii* — spune el însuşi, că foloseşte scena ca o tribună de pe care [se străduie] să arunce idei generoase, idei de libertate socială. Lucrul acesta îl face şi cu *Hoţii* şi cu *Intrigă şi iubire*, şi cu *Fiesco*... Aci avem încă pe acei negri şi crunţi intriganţi, şi mai ales pe Wurm şi pe

Moor, personajele acestea groaznice şi întunecate pe care Schiller le păstrează ca o contrapondere de întuneric a ideilor luminoase şi care, fără îndoială, le primea ca o sugestie din Shakespeare, pe care îl adora la această epocă.

Mă gîndesc, în special, la acel *Richard al III-lea,* pe care toţi debutanţii cei mari s-au gîndit să-l imite, pînă la Ibsen, care şi el îl imită pe Shakespeare, după *Richard al III-lea.*

După aceste trei piese, vine prima piesă, care inaugurează noua creaţie schilleriană şi anume *Don Carlos.* Cu totul alta este poziţia lui Posa, de pildă, în *Don Carlos.* E o luptă pentru libertate, dar o luptă [mult mai interesantă]. Toţi eroii în lupta pentru libertate pe plan social din primele piese au un interes personal, fie de dragoste, fie de apartenenţă de familie. Posa, pentru prima oară, se [...] ridic[ă] deasupra tuturor acestor interese directe şi personale şi afirmă o nouă concepţie a libertăţii ; concepţie pe care Schiller avea s-o continue în toată marea lui producţie şi care avea să culmineze — trecînd prin *Maria Stuart* — mai ales în *Wallenstein* şi să se încheie cu acel *Wilhelm Tell* şi mai tîrziu în fragmentul *Demetrios* ([despre] impostorul de la curtea ţarilor). Schiller şi-a luat note foarte precise din istoria Rusiei, note ce se găseau pe masa lui de lucru, la 1805, pentru această tragedie, pe care nu a reuşit s-o termine.

Va să zică o nouă concepţie despre libertate, care începe cu *Don Carlos.* Care este această concepţie despre libertate ? Libertatea nu mai este o dorinţă de a scăpa din cătuşele unui personaj feudal sau [ale] unor stări de lucruri. Libertatea se adînceşte. Schiller pledează pentru o libertate a conştiinţei, a inimii omului ; o libertate faţă de el însuşi, o libertate pe care s-o dobîndească după un control adîncit şi trecut prin propria lui raţiune.

Tragismul, în ultimele piese ale lui Schiller — piese clasice, de data aceasta — reiese din conflictul acestei libertăţi adîncite, individuale, care vrea să-şi afirme întreaga mobilizare a fiinţei, în contrazicere cu stările exterioare, care nu-i dau îngăduinţa să se afirme. De pildă, Wallenstein — care este eroul marii tragedii din partea a doua — de data aceasta este victima stărilor prin care trece, iar nicidecum acela care impune aceste stări.

Este o subtilă deosebire, care însă dă o tonalitate complet alta producției finale a lui Schiller și tragediei schilleriene, în general, de la *Don Carlos* în sus.

Cam acesta ar fi aspectul tragediei clasice a lui Schiller așezat pe această poziție de libertate.

Alta este înfățișarea aceleiași producții clasice la Goethe. Producția lui ar cuprinde mai puține piese de teatru și s-ar putea rezuma la trei : la cele două [piese] despre care am vorbit, cele clasicizante și ca [conținut și ca] formă : *Torquato Tasso* și *Ifigenia* și, în sfîrșit, acel minunat și încîntător *Faust*, partea a II-a, în care Goethe găsește nu numai expresia unei înalte idei de afirmare, dar, ceva mai mult, găsește un nou gen, un gen dramatic. Vom vedea de îndată cum și în ce fel.

Cele două piese, *Ifigenia* și *Torquato Tasso*, amîndouă au cam aceeași distribuție numerică : 5 persoane și într-o parte, 5 și în alta. În două cuvinte, subiectele.

Ifigenia, care a trebuit să fie jertfită de Agamemnon, nu a fost jertfită, a fost răpită de Diana și dusă undeva pe țărmul barbaresc, la regele Thoas. Această Ifigenia, întocmai ca și Leonora d'Este, ca și doamna von Stein în viața lui Goethe, la Weimar, este civilizatoare. Ele sînt femei care aduc măsura, civilizarea, temperarea, echilibrul ființelor asupra cărora lucrează. Aci, Ifigenia aduce această temperare asupra regelui barbar Thoas și fundează un cult al Dianei, zeița care a scăpat-o pe acest țărm îndepărtat al Tauridei.

Thoas vrea să o ia de soție, Ifigenia refuză pentru că [i-i] * dor de țara ei și vrea să se întoarcă. Thoas, care își îmblînzise moravurile, și ale lui și ale țării sale, tocmai sub influența acestei educatoare, care era Ifigenia — se vede ce platformă morală înaltă dă Goethe acestei tragedii — rupe această tradiție de blîndețe și hotărăște că primii oameni aruncați de furtună pe țărmul patriei sale vor fi jertfiți, ca și mai înainte. Întîmplarea face ca acești doi oameni să fie Oreste și Pilade ; Oreste, fratele Ifigeniei și al Electrei. Ifigenia fusese răpită de Diana înainte ca Agamemnon să pornească la Troia, deci înainte ca el să se întoarcă de la Troia și să se întîmple toată tragedia pe care a dezvoltat-o Eschil în *Orestia* (adică asasinarea lui Agamemnon de către soția lui

---

* În textul de bază : „îi e".

și a acesteia de către fiul său, Oreste ; [Oreste] care pleacă apoi cu Electra — partea din *Orestia* cu Eumenidele — pînă la Atena). Oreste recunoaște pe sora sa, Ifigenia, și îi povestește tot acest fragment pe care ea nu-l cunoaște și cîteșitrei, Oreste, Pilade și Ifigenia se hotărăsc să fugă și să se întoarcă în țara lor.

În momentul cînd să fugă, ei renunță la planul lor, renunță și regele Thoas să se căsătorească cu Ifigenia și totul recade într-o stare de îmblînzire, de surdinare cu care se sfîrșește această splendidă tragedie *Ifigenia în Taurida.*

[În ce privește] *Torquato Tasso,* Goethe, la un moment dat, întrebat : „ce ai vrut să spui în *Torquato Tasso ?*" — îi răspunde lui Eckermann : „ce am vrut să spun ? Nimic. M-am descris pe mine în *Torquato Tasso*".

Evident, era un adevăr și un neadevăr în răspunsul lui Goethe. Era adevăr, pentru că el a descris în această piesă ceva din tribulațiile lui la Curtea din Weimar, unele dintre marile tribulații le-am văzut mai sus, în calitatea lui de director de teatru, tribulații de care orice om este tributar la o curte princiară, cînd depinde de toanele unui om așa-zis încoronat.

Evident, Torquato Tasso nu este aidoma cu modelul, pentru că modelul a trăit în altă lume, la Ferrara. Aci, mai dăinuiau încă, în acest spirit de Renaștere, vechile obiceiuri curente ale Renașterii, vechile otrăviri, asasinate, violența pe care Curtea de la Weimar, cu toate vicleniile și intrigile ei, nu le-a cunoscut. Era o curte de iluminism mult mai transformată, mult mai subțiată ; totuși durerea resimțită de Goethe, jignirile suferite, erau aproape la fel.

Ceea ce este însă adaos în *Torquato Tasso* față de *Ifigenia...* — în afară de rolul de educatoare, care îi revine de data aceasta Leonorei d'Este — este conflictul violent între poetul Torquato Tasso și între Antonio, ministrul ; adică [între] omul de vis pe de o parte, poetul, și omul de acțiune de cealaltă parte. Goethe le însumează pe amîndouă și, cum se va vedea în a doua parte a lui *Faust,* în alt text, idealul lui Goethe de mare înțelepciune și de practica acestei înțelepciuni a fost de a le îmbina pe amîndouă perfect și de a le armoniza. Homunculus al lui Goethe, din partea a doua a lui *Faust,* spiritul

acela ridicol şi subţiratic — care trăieşte într-o retortă, şi care nu poate să iasă din această retortă, pentru că e numai duh şi nu are trup şi deci nu poate fi operant, avînd numai o parte a fiinţei (duhul, nu şi trupul) — acest Homunculus este atotstăpînitor pentru concepţia echilibrată a lui Goethe, care merge mînă în mînă cu natura, cu tot ceea ce a creat natura echilibrat în cele două părţi puse în om. Însă în conflictul dintre Torquato Tasso şi Antonio este tocmai sfîşierea aceasta, violenţa pe care a vrut s-o trateze şi a căutat s-o facă dramatică prin ieşirea pe care Torquato Tasso o are împotriva lui Antonio, prin gelozia lui Antonio, prin măsurile luate împotriva lui Torquato Tasso de către ducele d'Este, prin intervenţia Leonorei d'Este şi prin această potolire, ca şi în *Ifigenia...*, a conflictului ridicat foarte sus pe plan moral.

Torquato Tasso a lui Goethe serveşte un gînd, o problemă, care, în ciuda afirmării lui, îl preocupă pe Goethe şi care n-are nimic de-a face cu Torquato Tasso. Dealtminteri, chiar el spune şi subliniază : „Adevăratul Torquato Tasso era un personaj patologic". Cine a întîrziat cîndva la Roma pe muntele Gianicolo, în această mănăstire a sfîntului Onofrei, unde s-a sfîrşit, nebun, adevăratul Torquato Tasso şi unde se mai găsesc urmele acestei stări îngrozitoare a poetului lui *Gerusalemme liberata*, poate să-şi dea seama că nu e nimic din patologia personajului real în nervozitatea de creator şi intelectual pe care o păstrează Torquato Tasso al lui Goethe.

Iată, deci, aceste două opere care reprezintă singure clasicismul german la Goethe, prin tema de viaţă, de înţelepciune, prin tema morală pe care o pune, dar şi prin construcţia care — cum spuneam mai sus — stă sub influenţa tragediei franceze cinci acte ; actul trei, axa simetrică pentru al doilea şi al patrulea ; pentru primul şi al cincilea ; aceeaşi dezvoltare sumară ; aceeaşi sobrietate ; aceeaşi puţinătate de distribuţie ; aceeaşi adîncire şi, mai ales, prelucrare de către Goethe a unei metode de lucru, care vine foarte de departe în literatura universală — tocmai de la Euripide şi trece prin tragedia franceză (în special prin Racine) şi ajunge în *Ifigenia...*, în *Torquato Tasso* şi, în cele din urmă, rămîne în literatura germană a lui Richard Wagner, în special în *Maeştrii cîntăreţi...* (în Hans Sachs şi în Eva) — şi anume poziţie de

6 — Istoria universală a dramei şi teatrului vol. II — c. 1/1377

a adînci psihologic suferința și chinul omenesc. Undeva în *Torquato Tasso* Goethe are chiar un vers care spune că:

„Și dacă-un om în chinuri amuțește
Un zeu mi-a dat în dar să spun ce sufăr".

Această pasiune, această analiză, împotriva căreia s-au ridicat cei vechi, această [amănunțire] * tragică și dureroasă a analizei sufletești la Euripide a fost preluată de Racine și este pusă de Goethe, după modelul francez, și merge pînă la Richard Wagner, care o folosește și el. Este o filiație a aceleiași teme, care se ține permanent nouă, vie, în literatura universală, crescînd această necesitate de adîncire, de adevăr și de cunoaștere sufletească a individului înfățișat de scriitor.

După aceste două tragedii, să ne apropiem, în sfîrșit, de *Faust,* partea a doua. În general, *Faust,* partea a II-a, nu se joacă pe scenă decît în Germania. Eu cel puțin n-am văzut-o nicăieri aiurea. Evident, este un lucru greu de realizat, pentru că Goethe folosește formulele realiste. Ce nu se întretaie ca idei în acest *Faust,* partea a II-a ? ! De la coborîrea lui Faust la manii subpămînteni, adică la celulele primitive și germinative ale vieții, de la episodul clasicizant al Helenei și acel Homunculus, de care vorbeam adineauri, și pînă la Philemon și Baucis, pe care îi vedem în actul al V-lea, peste tot se întretaie probleme din actualitate, din contemporaneitatea lui Goethe, probleme economice cu probleme teologice, cu probleme metafizice.

Dar din tot acest *Faust,* partea a II-a, fără îndoială cel mai frumos lucru care ar putea să se joace ca un lucru de sine stătător este actul al V-lea care începe cu această stăpînire a lui Faust asupra unui țărm de mare, un fel de Olanda, care îi fusese dat în stăpînire. Pe acest țărm de mare, Faust, încă servit de sluga sa, Mefisto — cu care făcuse pact la începutul prologului din partea I-îi — cere să fie înlăturată coliba celor doi bătrîni, Philemon și Baucis, făgăduindu-le că în altă parte a țării le va da un loc mai bun și un palat. Bătrînii țin la coliba lor și atunci din indiferentismul oamenilor și al lui Faust, din zeul diabolic al cohortelor mefistofelice, se incendiază coliba lui Philemon și Baucis. O mare durere, o mare nenorocire îi cuprinde pe acești doi bătrîni, care cad iarăși ca o

* În textul de bază : „amenințare".

povară pe seama lui Faust, peste atîtea poveri (dacă n-ar fi decît să amintim asasinarea lui Valentin, fratele Margaretei din partea I-îi).

Ceea ce este de mare frumusețe aci este fragmentul lui Lynceus, păzitorul turnului. Goethe îl pune să povestească ce se întîmplă și cum a ars această colibă a lui Philemon și Baucis.

Undeva Goethe spune că pentru el cunoașterea, în primul rînd, este vizuală. Goethe era un vizual, avea o acuitate colosală pentru formă şi pentru culoare şi nu se putea ca să nu pună undeva în opera lui acest mare cîntec de mulțumire şi, în acelaşi timp, această mare descriere a bucuriei de vizualitate, bucuria ochiului, bucuria de a vedea. Această bucurie o pune în acest Lynceus, al cărui cîntec este așa de frumos, după cum pedeapsa cea mai cruntă dată lui Faust este orbirea, adică ridicarea funcției de a vedea. Înainte de a muri, Faust orbeşte (în partea a II-a) și îşi pierde această sublimă funcțiune, după Goethe, de a vedea. Dar, ascultați acest fragment al lui Lynceus, care este de toată frumusețea şi, în adevăr, redat cu prospețime și culoare deosebită de Lucian Blaga :

„Născut în lumină,
Privirii menit,
Pe turnuri de pază
Iubesc ce-am iubit.
Şi lumea îmi place.
Văd totul în zare
Văd lună şi stele,
Păduri, căprioare,
Şi-n toate zăresc
Eterna podoabă.
Mă bucur, n-am grabă.
Voi, ochi fericiți
Şi limpezi nespus,
Voi multe văzurăți !
Şi tot ce e sus
Şi tot ce e jos,
Oricum ar fi fost,
Rămîne frumos." *

* Johann Wolfgang Goethe, *Faust,* II, traducere de Lucian Blaga, E.P.L., Buc., 1962, p. 339—340 *(n.e.)*.

Mai departe [Goethe] descrie incendiul. Şi din dărîmăturile [provocate] din cauza acestui incendiu, răsar patru personaje — însă abstracte — care se cheamă : Lipsa, Vina, Nevoia şi Grija.

Iată-l pe Goethe căzînd aci aproape într-o tehnică de moralitate medievală, în care urcă pe scenă personaje abstracte, însărcinîndu-le pe fiecare cu cîte o idee, însă puterea aceasta de dialog, puterea de prezentare este aşa de mare, efectul scenic dat de Goethe este aşa de cotropitor, încît cred că este una din paginile cele mai emoţionante din literatura dramatică, nu numai a lui Goethe, nu numai germană, dar din literatura dramatică universală :

„*(Vin patru femei cărunte)*

ÎNTÎIA :

Sînt Lipsa, aşa mă numesc.

A DOUA :

Eu sînt Vina.

A TREIA :

Eu Grija.

A PATRA :

Nevoia sînt eu.

CÎTEŞITRELE :

Închisă e uşa, nu putem intra.
Stă-n casă aci un bogat. N-am intra.

LIPSA :

În umbră atunci mă prefac

VINA :

Mă prefac în nimic.

NEVOIA :

Nu vrea să mă vadă-un obraz răsfăţat.

GRIJA :

Surori, surioare, intra nu puteţi nicidecum.
Dar Grija, prin gaura cheii, îşi face un drum." *

Şi Grija intră şi Grija are un dialog lung cu Faust, cutremurător ; şi Grija îl frînge pe Faust, pînă cînd, în sfîrşit,

---

* Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, II, *ediţia citată,* p. 343—344 *(n.e.)*.

din blestemul pe care i-l dă Grija, orbește. Și atunci, Faust, acest orb exterior, cu privirea numai interioară, are acea viziune unică și finală, care nu este numai a lui Faust, ci este și a lui Goethe de la 1831, adică a lui Goethe din ajunul de a încheia întreaga operă și din ajun de a părăsi lumea aceasta, la 1832 ; acel splendid fragment în care Faust cheamă toate forțele omenești să lucreze, să dreneze, să asaneze toate mlaștinile, pentru a face canale, pentru a face tot lucruri constructive pentru oamenii nesfîrșiți de pretutindeni.

Acest personaj distant și puțin rece, simțit astfel de Schiller, cum am arătat la începutul acestei conferințe, simțit permanent la fel de unii din contemporanii lui, își revarsă în acest *Faust*, partea a II-a, toată căldura, toată generozitatea inimii sale, care nu încetează niciodată. Lucrul acesta trebuie reținut : Goethe, la 82 de ani, [este] pe aceleași coordonate sufletești, pe aceleași intensități pe care le-a avut la 25 de ani.

Dacă marile lui intensități, acele forțe propulsive ale vieții, nu reușesc să facă, am spune noi, buclucuri, nu reușesc să-i răstoarne viața, este că înțelepciunea goetheeană a lucrat și a frînat neîncetat asupra lor, dar aceasta nu înseamnă că au dispărut. Goethe resimte cu aceeași putere toate pornirile, toată intensitatea de sentiment și toată generozitatea pentru întreaga omenire și aceste generozități se revarsă în această parte finală, pentru ca, în cele din urmă, în finalul din *Faust*, partea a II-a, îngerii care coboară să încheie [cu] acest vers atotîncheietor și atotjustificator și pentru viața lui Goethe și pentru orice viață care s-a străduit cîndva și anume :

„Salvat de rău e duhul
Ce-a străbătut văzduhul,
Cine cu zel s-a străduit,
Poate să fie mîntuit." *

Aceasta este suprema învățătură. Va să zică, acțiunea, nu inacțiunea, acțiunea pusă în slujba tuturor, pentru serviciul tuturor. Acesta este în cele din urmă mesajul lui Goethe de la Weimar, domolit de vasta lui înțelepciune.

---

* Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, II, *ed. cit.*, p. 370 (*n.e.*).

Şi pentru a dovedi că este aşa, voi încheia acest capitol cu un alt registru decît cel dramatic, şi anume registrul liric, citînd numai două strofe, care arată că pînă la poezia scrisă la 1832, poziţia aceasta rămîne fermă în Goethe, adică pe de o parte ispite de a se lăsa clătinat de toată intensitatea sentimentelor pe care, bătrîn, le simte ca un tînăr, şi, pe de altă parte, înţelepciunea de a le domoli.

Este vorba aci de faimoasa *Elegie de la Marienbad*, scrisă la 1832, adică în timpul ultimei şi marii pasiuni a lui Goethe pentru domnişoara Ulrike von Lavetzov, de care îl desparte aproape o jumătate de veac de vîrstă. După ce vin fel de fel de strofe, care arată durerea pe care i-o produce dragostea aceasta, care nu are nici o ieşire şi nici o scăpare, găsim cîteva strofe intercalate, care sînt împletirea permanentei înţelepciuni goetheene în acest tumult pasional pe care Goethe îl întîmpină în întîlnirea de la Marienbad.

Iată o intervenţie a acestei înţelepciuni :

„Dar nu-ţi rămîne lumea ? Pe stînci oare
Nu trec iar umbrele în sfinte-alaiuri ?
Nu se mai coace holda ? Zîmbitoare,
Nu merg pe lîngă ape, crengi şi plaiuri ?
Şi nu se-naltă tot ce dă măsură
Printre făpturi şi-i fără de făptură ?“ *

Se vede prezenţa permanentă, apelul pe care Goethe îl face la natură, la creaţie, la echilibrul ei, unde este singurul mare adevăr. Altă strofă de înţelepciune :

„De-aceea fă ca mine şi trăieşte
Această clipă ! Alung-orice-amînare,
Aţine-i calea-n viaţă şi-o cinsteşte,
Iubind şi-nfăptuind a ta chemare.
Din tine-n lume-o frăgezime frînge :
Şi nimeni şi nimic nu te va-nfrînge !“

---

* *Elegia de la Marienbad*, în româneşte de I. M. Sadoveanu, în *România literară*, an. I, nr. 5, 19 martie 1932, p. 1 *(n.e.)*.

Şi, în sfîrşit, a treia strofă :

„Lăsaţi-mă, tovarăşi buni de cale,
Aci-ntre stînci şi muşchi şi mîl de ploaie.
'Nainte ! Lumea-n drumurile sale
Vă e deschisă, cerul se-ncovoaie.
S-o iscodiţi ; şi strîngeţi în ierbare
Secretul ei trudit în descifrare."

Iată[-l] pe Goethe, omul de ştiinţă, filosof, înţelept, poet şi, mai ales, trăitor, îmbinîndu-se definitiv în această mare şi splendidă strofă finală.

Johann Wolfgang Goethe

[...] Cu conferința de astăzi, *Faust*, partea a doua, în ciclul anunțat de „Poeme dramatice", ajung la cel mai autentic subiect.

Într-adevăr, acest *Faust*, partea a II-a, reprezintă şi se încadrează perfect în toate datele şi în definiția pe care [...] am fixat-o [...] pentru aceste poeme dramatice.

Pentru ca să fie însă bine înțeles, acest *Faust*, partea a doua, care este foarte greu [...] va trebui să-mi iau din partea I-îi şi din blocul acesta masiv care reprezintă pe *Faust* întreg, în întreaga creație goetheeană elementele necesare. De aceea, înainte de a degaja o idee faustiană, care îşi face loc numai în a treia perioadă — veți vedea îndată ce înseamnează aceste perioade — înainte de a degaja această idee, trebuie să prezint pe *Faust* ca un bloc total, în creația lui Goethe.

Acest *Faust* reprezintă în viața, şi mai cu seamă în laborioasa muncă a lui Goethe, un lucru unic. A lucrat Goethe în epoci diferite la acest bloc de *Faust*, care, nu uitați, cuprinde aproape 60 de ani din viața lui — din anii Strassburg-ului, pînă în anii tîrzii ai Weimar-ului ; *Faust*, partea a II-a, este sfîrşit de Goethe abia cu 10—11 luni înainte de moartea lui, e sfîrşit la 1832.

Acest bloc imens se împarte în patru epoci. Prima epocă am putea-o denumi : epoca de la Frankfurt. Epoca de la Frankfurt, fireşte, cu toate influențele, cu toate străduințele

călătoriilor și educației lui Goethe, fie la Sesenheim, fie la Strassburg. Această epocă se încadrează [ca] * dată, cam între anii 1774—1776.

A doua epocă ar fi epoca italienească. Epoca aceasta este după voiajul în Italia, deci pe la 1789 — voiajul ține doi ani, de la 1786—1788 — deci după ce se reîntoarce la Weimar și își stratifică toate impresiile și toate epurările călătoriei în Italia mai ales.

A treia epocă este epoca schilleriană ; este epoca în care Goethe suferă influența lui Schiller ; este epoca de la 1790—1797. La 1790 se confundă această a treia epocă, schilleriană, cu apariția primului *Faust,* a primului fragment din *Faust* pe care îl publică Goethe.

În sfîrșit, a patra epocă, epoca bătrîneții, care merge de pe la 1825 și pînă la moarte, 1832. Este epoca pură, a desăvîrșirii lui *Faust,* aceasta epocă, a lui *Faust,* partea a II-a. Ideea faustiană propriu-zisă își face apariția după influența lui Schiller, după epoca a treia, după ce se stratificase, încă de la început, în fragmentul de la 1790, în *Faust* partea I-îi. [...] De aci își fac loc acele idei faustiene de care am vorbit. Ce este această idee faustiană, veți vedea mai tîrziu, cînd vom degaja din *Faust,* partea a II-a, înțelepciunea bătrîneții lui Goethe, înțelepciunea de artă și viață în același timp, care este și înțelepciunea de artă și, mai cu seamă, înțelepciunea artei de a trăi, în care acest titan a fost așa de desăvîrșit.

Pentru ca să mă întorc acum precis la partea I-îi, din care vreau să-mi culeg elemente pentru a desăvîrși și lumina partea a II-a, trebuie să ne oprim puțin la epoca de la Strassburg, de la 1777, și aci să căutăm pe Goethe în ceea ce a realizat și, mai ales, în ceea ce el s-a cristalizat ca personalitate.

Știți că Goethe venea la Strassburg după începuturile lui de la Leipzig. Era un om, încă, de plin Rococo ; era un om care învățase pasiunea teatrală a Rococoului, cu care pornise de la Frankfurt, sub influența ofițerului francez Thorane (care era găzduit în casa părintească). La Leipzig nu se precizase încă puterile sale de creație ; imită clasicismul francez și caută să facă cît mai bine în această formă. Cînd ajunge la Strassburg, se întîlnește cu Herder și intră definitiv în ceea ce

* În textul de bază : „în".

se cheamă „titanismul lui Goethe" din epoca „Sturm und Drang" de la Strassburg.

Ce înseamnează acest „titanism goetheean", în care se creează toată opera goetheeană, toate fragmentele celebre, care corespund aproape cu o autobiografie ?

Acest „titanism goetheean" nu este altceva decît o cunoștință de oameni, o conștiință a puterilor sale creatoare, o instalare — dacă vreți să întrebuințez acest termen — a lui Goethe, în centrul acestei puteri, față în față cu Natura atotcreatoare însăși, tinzînd să imite și să ajungă la înălțimea acestei proprii naturi. Aceasta este concepția romantică a „titanismului goetheean" de la Strassburg.

Atunci, din acest „titanism goetheean" se creează fragmentele limpe[zi] și, mai ales, acest *Faust,* partea I-îi, care, la această epocă nici măcar nu este *Faust,* partea I-îi, cu desăvîrșire închegat — care cuprinde vestita poveste de dragoste a Margaretei și a lui Faust —, ci este altceva, este un fragment preliminar ; este ceea ce se cheamă *Urfaust,* este primul *Faust, Faust*-ul tinereții, care corespunde acestei epoci de titanizare a lui Goethe, acestei epoci de anarhizare totală, de pătrundere anarhică pe baza unui singur lucru — și lucrul acesta trebuie reținut — a acelei dorinți, [a] acelei tendințe de a se cufunda și de a ajunge în nesfîrșit.

Acest gust titanic de a pătrunde și a lua contact cu nesfîrșitul naturii însăși, pe care vrea să o imite, pe care vrea să o corecteze și să o prelucreze artistic într-un bloc, pe care să[-l] * așeze față în față cu această natură. Acesta este titanismul *Urfaust*-ului lui Goethe, la care, mai tîrziu, se vor adăuga toate adăugirile celelalte, ale primului fragment de la 1790.

Ceea ce este important în această epocă, este procesul forțelor acestei personalități care se cheamă Goethe. Aceste forțe se precizează în formele următoare.

Mai întîi o forță vulcanică, irumptivă, aș spune ; forța aceasta titanică pe care ați văzut-o în cîteva cuvinte ce este și ce înseamnează. Dacă această forță de „Sturm und Drang", de tinerețe — antisocială, cu preferință de goticism păgîn [...] ar fi rămas, azi nu l-am fi avut pe Goethe în tot echilibrul și în toată splendoarea lui.

---

* În textul de bază : „să o".

Atunci, această forţă s-a corectat printr-o altă forţă a cărei tendinţă o avem semnalată încă în anii tîrzii ai Strassburg-ului ; care însă se va preciza, din ce în ce, în preajma lui 1778—1780, cînd Goethe pleacă şi se stabileşte definitiv la Weimar. Această a doua forţă, care corectează pe prima, este o intuiţie, în primul rînd, de salvare a propriei sale personalităţi. Acestei intenţii de salvare i se datorează, în viaţa lui Goethe o felonie, un act de laşitate, prima fugă din faţa vieţii. Acestei intuiţii de salvare a lui Goethe i se datorează acea tragedie dintre el şi fata pastorului de la Sesenheim, Frederika. După ce era logodit cu această Frederika, în plină fericire, care trebuia să vină pentru Frederika şi pentru el, Goethe îşi dă seama că această încătuşare într-o fericire domestică, burgheză, l-ar da la fund ca creator, şi atunci, fără să dea nici o explicaţie, fără să spună nici un cuvînt Frederikăi, Goethe fuge tocmai în acel Weimar, de unde venise căpitanul Knebel ca să-l ia.

Această felonie este mai tîrziu (din punct de vedere moral) transcrisă de Goethe în partea I-îi din *Faust*, dar mai cu seamă în acea piesă, care face un cadru special acestei trădări goetheene faţă de Frederika, şi care nu este alt[a] * decît *Clavigo*.

Va să zică această grijă de salvare a puterii creatoare este a doua forţă corectivă, minoră, ce e adevărat, care nu-l va părăsi niciodată pe Goethe.

În sfîrşit, avem a treia forţă permanentă, educatoare : este grija cu care Goethe îşi cunoaşte puterile. Îşi cunoaşte puterile într-o perfecţiune şi într-o devenire din ce în ce mai mare ; şi această grijă va găsi sprijinul în primul rînd la Weimar în doi factori : este însăşi educaţia şi rigoarea Curţii de la Weimar, care va lua şi va strînge pe acest barbar în chingile educaţiei de la Curte şi, în al doilea rînd, este acea femeie, acea frigidă femeie, de care toată lumea vorbeşte cu groază, sub raportul acesta, care a biruit în relaţiile ei cu viaţa şi care este educatoarea lui [Goethe], doamna von Stein. Doamnei von Stein îi datoreşte Goethe acea salvare permanentă : forţele ei niciodată nu au descrescut (nici una din ele !). Şi dacă Goethe, mai tîrziu, cînd pleacă în Italia şi se întoarce, îşi găseşte tot echilibru şi, mai cu seamă, dacă Goethe, mai tîrziu, găseşte

* În textul de bază : „altul".

o înțelepciune pe care o răsfrînge complet și total în acest *Faust*, partea a II-a, nu cred că e posibil să concepem pe acest Goethe destitanizat pînă la 1832 nici o clipă !

Goethe nu și-a pierdut vulcanica sa tendință de a cunoaște, de a asuma și exprima viața, [manifestată] încă din anii Strassburg-ului, nici o clipă. Nu a făcut altceva decît să o echilibreze. Aceasta este marea învățătură a vieții goetheene. Acest foc lăuntric, acest vulcan sufletesc permanent, pe care Goethe l-a trăit o viață întreagă, o viață lungă, și pe care a știut să clădească noi valori de creație, și din care a găsit totuși un echilibru — un astfel de echilibru, încît socot că pentru acela care vrea să-și perfecteze propria lui voință și sufletul, nu este pedagog mai formidabil ca Goethe. Și este pedagog hotărît și direct influențător, acest Goethe, asupra noastră, pentru că nu are formule seci, găunoase, ci permanente, de-a lungul tuturor vremurilor, ce se creează în înțelepciunea, opera și viața lui. Este permanent în această viață și operă, la fund, printr-un fel de transparență, dogoarea aceea neîncetată, acea pasiune goetheeană, care nu-l părăsește niciodată. Și de aceea învățătura [sa] are substanță și are priză, pentru că nu este un cod de maniere sociale, sau un cod de atitudine intelectuală, ci este viața vie în toată opera și viața lui Goethe. De aceea Goethe va fi totdeauna cel mai mare pedagog al omenirii.

Înainte de a trece la *[Faust]*, partea a II-a, care ne interesează și în a cărei analiză trebuie să intrăm pas cu pas, și pe care trebuie să o povestesc — pentru că îmi închipui că este mai puțin cunoscută în fabulația ei de către dumneavoastră —, trebuie mai întîi să precizez încă un lucru. Acest lucru vi-l reamintesc sub forma unui vers cu care se încheie partea a II-a, și în care cred că este [concentrată] întreaga înțelepciune a lui Goethe, nu numai pentru *[Faust]*, partea a II-a, dar pentru întreaga lui viață și operă, care se răsfrînge direct în acest *Faust* (care cuprinde 60 de ani, de la *Urfaust* și pînă la sfîrșitul părții a II-a). Acest vers este : *Alles Vergängliche — Ist nur ein Gleichnis* (Tot ce e trecător e numai un simbol). Aceasta este suprema învățătură, suprema înțelepciune goetheeană la care el va ajunge trecînd prin toată experiența părții a doua. Și această călătorie prin tot acest *Alles Vergängliche* o vom face împreună.

Între partea I-ii și partea a II-a sînt două versuri care se așează și rup primul *Faust* de cel de al doilea. Sînt două

versuri care se așează nu în evoluția textului, ci spiritual. Aceste două versuri sînt :

Willst du ins Unendliche Schreiten
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten !

(Dacă vrei să pășești în infinit, calcă în finit în toate direcțiile).

Este înțelepciunea așezată și antipodică din *Faust*, partea a II-a, față de anarhia de „Sturm und Drang" din *Faust*, partea I-îi.

Încă de la început, ca să fim bine înțeleși în deosebirile dintre aceste două părți, voi face cîteva precizări.

De unde *Faust*, partea I-îi, cu tot fragmentul dragostei lui Faust pentru Margareta, nu este altceva decît o tragedie umană — care poate fi sesizată, în pasiunea eroilor, pînă la un punct — *Faust*, partea a II-a, nu este altceva decît un mister al evoluției. E un mister în care abstracția domnește ; este un mister în care întreaga evoluție de gîndire și de simțire a lui Goethe pătrunde cu experiența de zeci de ani și se oglindește.

A doua deosebire dintre *Faust*, partea I-îi, și partea a II-a este că tot spațiul în care se petrece acțiunea din *Faust*, partea a II-a, este un spațiu obiectiv, adică un spațiu creat de Goethe, pentru ca în el să evoluționeze toate gîndirile concretizate în diferitele abstracțiuni ale lui. Nu mai este spațiul subiectiv din partea I-îi care se degaja din sentimentele și din necesitățile de evoluție materială a personajelor, cum ar fi fost Valentin, Marta, Margareta sau Faust, care erau încă în carne și oase în partea I-îi. Vedeți, deci, o a doua diferență totală între *Faust* partea I-îi și *Faust*, partea a II-a.

A treia diferență. De unde Faust și Mefisto, în partea I-îi aveau substanță, cum v-am spus, în partea a II-a, acești Faust și Mefisto nu sînt altceva decît proiecții ale lui Goethe. Goethe vorbește în acest *Faust*, partea a II-a, pe două glasuri : un glas este al lui Faust, al doilea este glasul lui Mefisto.

Sîntem, deci, din punct de vedere tehnic, dramatic, foarte departe de o piesă de teatru. Cum am spus de la început, sîntem în plin poem dramatic, în plină construcție arbitrară, lirică, în care numai ideile și sentimentele autorului își găsesc o realizare și o anumită transparență.

Întrucît privește pe Mefisto și funcția lui Mefisto în această parte a II-a, este foarte interesant să v-o subliniez de la început. Acest Mefisto ia glasul lui Goethe de cîte ori Faust tace în partea a II-a. Acest Mefisto nu mai este un diavol, care vine printr-o lentă evoluție din lumea medievală. Acest Mefisto este mai mult partea de criticism a lui Goethe, față de toată existența și experiența lui de viață. Și veți vedea că de cîte ori Faust dispare, sau de cîte ori glasul lui se dă la fund, din cauza evenimentelor întîmplate în această parte a II-a, de atîtea ori iese la suprafață acest Mefisto, cu criticismul lui acerb și ascuțit, care nu este altceva decît criticismul lui Goethe.

Și acum să vă dau cîteva elemente de simplificare. Trebuie să spun că această parte a II-a are un fragment central și acest fragment central este în actul al III-lea, fragment central, care a fost, dealtfel, [creat] * înainte de toate celelalte acte I, II, IV și V. Acest fragment central este episodul Helenei, episodul acelei zeități, acelei eroine din Antichitate, pe care o rîvnește și o dorește Faust. Față de acest fragment central se echilibrează armonic și sintetic toată construcția lui Goethe.

În același timp, trebuie să știți, că pe acest *Faust,* partea a II-a, cad trei accente importante din experiența vieții goetheene.

În primul rînd accentul din actul I : experiența socială. De unde *Faust,* partea I-îi, era completamente antisocial, din cauza acestui Goethe de „Sturm und Drang“, anarhic, răzvrătit, care vrea să răstoarne totul și mai ales ordinea socială — pentru a da liber curs acelei personalități titanice în centrul căreia se află —, *Faust,* partea a II-a, dimpotrivă (Goethe a trecut în epoca Weimar-ului, a trecut Italia, doamna von Stein), *Faust,* partea a II-a, reprezintă în primul rînd, tocmai această experiență socială, pe care o apropie, și în care Goethe înțelege să se încadreze ; nu numai el, dar toți acei care vor să facă o experiență de viață.

Al doilea accent din acest *Faust,* partea a II-a, este accentul descoperirii, de către Faust, în sfîrșit, a frumuseții pure, a frumuseții lumii grecești — frumusețe care este interpretată tocmai în acest fragment central care este fragmentul Helenei.

---

* În textul de bază : „emis“.

În sfîrşit, al treilea accent, care cade pe acest *Faust,* este accentul actului al IV-lea — este lucrul care nu l-a părăsit niciodată pe Goethe — este munca, efortul sfînt şi binecuvîntat al muncii de fiecare zi, căreia Goethe i s-a dedat, de fiecare zi, de fiecare oră, cu tot sufletul său. Aceeaşi activitate, fie că e vorba de *Faust,* fie că este vorba de poezie, fie în calitate de ministru, cînd asista la recrutarea soldaţilor pentru micul stat al Weimar-ului. Munca, acest efort cotidian, este cinstit aici de Goethe aşa cum se cuvine, în acest act al IV-lea, ca al treilea accent.

După ce v-am dat acest cadru general, să ne apropiem de acest *Faust,* partea a II-a, şi să-l analizăm, rînd pe rînd, act cu act, pentru ca să vedeţi ce este şi ce ar fi trebuit să fie, din punct de vedere tehnic, ca acest poem dramatic să fie o şi mai desăvîrşită piesă de teatru.

Faust, partea a II-a, începe cu un prolog, care are ca decor o regiune încîntătoare, — spune Goethe. Faust este singur în această regiune încîntătoare şi trebuie să-şi găsească o viaţă nouă. Timpul a trecut. Ştiţi că Faust, cînd evadează din închisoarea Margaretei, la sfîrşitul părţii I-îi, este un om completamente dărîmat, sfîrşit. Trebuia reînviat, readus la viaţă pentru ca cu el să înceapă Goethe o nouă piesă, un nou poem dramatic, în care el să se exprime liber. Şi atunci Goethe, care este un om înţelept, mai cu seamă în contact cu ştiinţa naturală, ştie şi crede mai ales în reorganizarea omului, biologic, în timp ; omul [gîndea Goethe] se reface cu cît timpul trece. Atunci, Faust acesta este un om după un timp, deci cu forţe sporite, un om care poate fi chemat la o viaţă nouă. În acest fragment, Goethe dă drumul celui mai frumos lirism goetheean din cîte a scris vreodată. Şi acest lirism îl aduce la cunoştinţa lui Faust printr-un duh al văzduhului, care nu este altcineva decît Ariel. Acest Ariel, aici, este un fel de închinare tardivă a lui Goethe bătrîn, este un fel de recunoaştere, o poliţă de recunoaştere, pe care Goethe o plăteşte marelui său maestru, lui Shakespeare. Este acelaşi Ariel care apare în *Furtuna* lui Shakespeare, un spirit aerian, pe care îl reia Goethe şi îl aduce aici.

Dar nu este suficient ca Faust să se fi refăcut ; Faust acesta trebuie să intre în contact cu această lume nouă. Acest contact începe cu un cîntec, în care se integrează Faust, cîntecul acestei lumi noi create, care va fi lumea însăşi a lui

Faust, partea a II-a ; este cîntecul răsăritului de soare care, în același timp îl încîntă pe Faust, îi dă puteri magice și îl orbește. Ascultați acest răsărit de soare și vedeți cu cîtă putere îl cufundă Goethe pe Faust în această putere a naturii atotrenăscătoare :

„Privește-n zare uriașe piscuri
Acum vestesc în lumi solemna oră,
Menite-au fost ca înaintea noastră
Să guste din cereasca auroră.
Acum spre ale Alpilor poiene,
Lumină nouă, caldă-naintează
Încet, încet pătrunde pretutindeni.
Acum e-aici. Și aurita-i rază,
Mă face să mă-ntorc orbit de ea...
Așa e, cînd speranța neînfrîntă
Aprinsă de supremul vieții dor
La porțile-mplinirii larg deschise
Tumultoasă trece pragul lor."

Acesta este prologul în care Faust este completamente chemat la viață, completamente renăscut.

Actul I din *Faust,* partea a II-a, se petrece la curtea Împăratului, unde Faust și cu Mefisto vin să asiste la fel de fel de petreceri. Trebuie să știți că aici se răsfrînge experiența de curtean a lui Goethe și, în același timp, amărăciunea ei. Acest act I-îi, care desăvîrșește curtea Împăratului și deci împerecherea socială a lui Goethe bătrîn cu viața socială, căreia i se integrează, are un fragment central — și aci atingem firul central al construcției din opera lui Goethe — un fragment care este un fel de preludiu [al evocării vieții de la] * curtea Împăratului, după cum tot actul II este un preludiu al actului al III-lea, al episodului Helenei. Acest fragment este foarte lung și nu se leagă decît foarte sumar cu acțiunea, este fragmentul balului.

Toată lumea petrece, curtea însă este o curte care trăiește pe o pojghiță de gheață. Este o mare criză la curte, însă nimeni nu vrea să vadă și atunci toți petrec. Este un bal mascat în care Faust este obligat să apară sub o anumită mască și anume, sub masca lui Plutus, care nu este altcineva decît

* În textul de bază : „din".

zeul bogăţiei, al luxului. Toată lumea trăieşte superficial, în lux, însă cu o grijă, care apare din cînd în cînd, care este grija Împăratului: criza. Atunci Mefisto — criticismul goetheean — apare şi, la sfîrşit, într-o lumină formidabilă de lux, dă o reţetă Împăratului. El o acceptă şi, astfel, pentru prima oară, apare în literatura universală a lumii moneda hîrtie. Mefisto dă reţeta Împăratului să emită monedă hîrtie. Deci o reţetă economică. Pe stocul metalic de comori şi bijuterii din pivniţele palatului, Mefisto dă această idee: să se emită bonuri iscălite, la purtător, şi cine se va prezenta cu un astfel de bon să i se dea valoarea în aur. Fireşte, Goethe s-a inspirat aici de [la] întîmplarea financiară din timpul lui Ludovic al XV-lea, din Franţa, unde un financiar, scoţianul Law, a emis pentru prima dată astfel de bonuri la purtător — această monedă hîrtie — dar este indiscutabil că criticismul şi ironia lui Goethe aduce, prin gura lui Mefisto, în actul I-îi, din partea a II-a a lui *Faust,* această soluţie.

Dar şi îmbogăţiţi, în felul acesta, oamenii încep să se plictisească şi atunci Împăratul cere lui Faust un lucru: să [i-i] aduc[ă] * pe Paris şi Helena.

Faust, fireşte, care îl avea pe Mefisto, i se adresează şi îi cere pe Paris şi Helena. Atunci Mefisto — care aici cunoaşte prima lui înfrîngere — spune: „nu pot, pentru că eu sînt un drac creştin, iar Paris şi cu Helena sînt din lumea Antichităţii; este un capitol special, un sector de vrăjitorie care nu mă priveşte. Dacă vrei, du-te şi adu-i, eu nu am nici o priză asupra acestei vrăjitorii." Este cel mai important punct, denumit, mai tîrziu, de şcoala romantică germană: „ironia romantică" acest refuz; ironia romantică, care nu este altceva decît un joc al poetului cu el însuşi şi cu materialul lui de creaţie. La un moment dat poetul îşi părăseşte întregul material al personajelor lui, se ridică deasupra acestor personaje, se dedublează şi priveşte sub un alt aspect aceste personaje, care apar, mai întotdeauna, comice şi groteşti. Aceasta este ironia romantică, care se află aici, mai ales sub acest refuz al lui Mefisto de a merge în lumea Antichităţii, spunînd că el este un drac creştin.

Însă Mefisto spune lui Faust: du-te tu, însă să ştii că acest drum va fi foarte greu, el începe undeva sub pămînt în împă-

* În textul de bază: „să mi-i aduci".

răția Mumelor. Vei lua o cheie, te vei coborî în această împărăție a Mumelor, acolo vei găsi pe Mumele-Stihii, care stau în jurul unui trepied în flăcări. Ia trepiedul, lovește-l cu cheia, cere pe Helena și cu ea ieși la suprafață. Aceste Mume, în concepția lui Goethe, au, firește, altă valoare decît obișnuita valoare a cuvîntului. Ele nu înseamnă altceva decît ideile eterne, ideile care nu se consumă, ideile care nu se pierd, ideile care sînt la fundul lucrurilor, care au fost, care sînt și care vor fi. Este rezervorul etern de virtualități, al tuturor posibilităților din viața aceasta.

Faust pleacă în această lume groaznică, în care, după cum spune Mefisto foarte bine și Goethe precizează foarte frumos, călătorul nici nu urcă, nici nu coboară niciodată.

Ceea ce apare de la început deviat și frapează, este lucrul următor : este prea superficial, prea ușor gustul publicului de la curte, pentru ca să se integreze în el un lucru atît de tragic cum este căutarea Helenei de către Faust. Și atunci, lucrul acesta se explică numai mai tîrziu, pentru că această căutare a Helenei de către Faust nu este altceva decît o nouă și mare pasiune care cuprinde tot interesul lui Faust și deci și pe Goethe și anume : pasiunea pentru idealul pur, pentru idealul cel mai înalt al artei, care e integrat în Helena, care se integrează în Antichitatea greacă.

Faust coboară în lumea Mumelor, găsește trepiedul și cînd vrea să iasă la suprafață cu Helena se întîlnește cu Paris. Este cuprins de gelozie și patimă pentru Helena și atunci Faust vrea să se repeadă asupra lui Paris. În această violență, pe care vrea să o facă asupra lui Paris, Faust cade într-un leșin adînc ; este ridicat pe umeri de Mefisto, scos din această împărăție a Mumelor și dus în camera de lucru. Cu această scenă începe actul II.

[Faust] nu a reușit să pună mîna pe Helena, pe acest ideal abstract și sublim de artă și va mai avea de făcut multe încercări și va mai trece prin multe greutăți — întocmai cum Goethe însuși, în cei doi ani de Italia, cînd i s-a relevat frumusețea Antichității și echilibrul Helenei, nu a reușit să pună mîna dintr-o dată pe această frumusețe helenică, ci a trebuit să facă un lung ocol — al anilor de la Weimar — ca abia la sfîrșitul vieții lui să o poată cristaliza în acest *Faust*, partea a II-a.

Tot acest ocol, toate aceste experienţe, pe care el le face, vor fi înscrise în acel *intermezzo* care face preludiul actului III, în actul II, în care se cuprinde şi faimoasa noapte a Valpurgiei, clasică.

În actul II avem pe Faust dus în camera de lucru, pe braţe de Mefisto. Lipseşte aici o scenă. Goethe a vrut s-o scrie şi nu a scris-o, de aceea apare aşa de dislocat actul acesta II. Trebuia să vedem scena prin care [Faust] se duce să convingă pe cea mai puternică dintre Mume ca s-o cedeze pe Helena, şi unde trebuia să vorbească aşa de convingător, încît să obţină ceea ce a cerut şi să o facă să plîngă. Goethe spune în scrisoarea către Eckermann : „voi scrie această scenă şi îţi spun de acum că va fi aşa de puternică, încît va plînge şi bătrîna vrăjitoare". Însă nu a scris-o. Este prima scenă care lipseşte din *Faust,* partea a II-a, este prima încîntare tehnică în minus din acest *Faust.* Veţi vedea, la sfîrşitul actului IV, că mai lipseşte o scenă, care lasă cu totul neexplicabil[e] şi finalul actului IV şi, mai cu seamă, episodul final al actului V, cu Philemon şi Baucis, şi moartea lui Faust.

Sîntem la actul II, în camera de lucru a lui Faust. Prima apariţie este a lui Mefisto în camera aceasta, care de data aceasta nu mai e locuită de Faust, ci de elevul lui, de Wagner ; Wagner, care a ajuns el să fie cercetător în locul lui Faust. Şi acest Wagner, la rîndul lui, are un învăţăcel şi acesta este Bacalaureatul. Faţă de acest Bacalaureatul, în actul II, se dezlănţuie, prin gura lui Mefisto, tot criticismul lui Goethe şi, ceva mai mult, toată ironia şi toată negaţia şi tăgada lui Goethe bătrîn, faţă de Goethe tînăr. Bacalaureatul acesta, însă, nu este altcineva decît Goethe cel tînăr, sub un anumit aspect — sub aspectul acelei sete de a cunoaşte totul. Şi atunci, Goethe bătrîn îl batjocoreşte pe Goethe tînăr prin gura lui Mefisto. Deci experienţa, deci viaţa, înainte de orice, preţuieşte foarte mult pentru acest Goethe înţelepţit al bătrîneţii.

Imediat, faţă de această batjocorire a Bacalaureatul[ui] [de către Mefisto] * vine încă ceva, vine una din creaţiile cele mai frumoase, care s-a[u] scris vreodată, şi pe care a făcut-o Goethe şi anume creaţia acelui Homunculus. Mi s-a întîmplat să văd de două ori acest *Faust,* partea a II-a, la Berlin, la Teatrul de Stat şi, fireşte, deşi Teatrul de Stat din Berlin are o

* În textul de bază : „batjocoră a lui Bacalaureatul".

scenă foarte bine utilată, cu multe mecanisme, în care toate fantasmagoriile pot fi jucate, cu lumini, proiecţii, cu o combinaţie de teatru cu cinematograf, totuşi rămîne un fel de reziduu mecanic care te şochează şi care te indispune atunci cînd asişti la acest *Faust*, partea a II-a, pe scena oricărui teatru. Din acest reziduu mecanic trebuie dat de o parte o scenă realizată la Teatrul de Stat din Berlin, care cred că nu poate fi realizată mai bine : tocmai această scenă din actul II, scena lui Homunculus.

Ce este acest Homunculus ? Aci se împleteşte un gînd enorm, gotic, sub mîna lui Goethe de la 1780, sub mîna unui clasicist. Homunculus nu este altceva decît o creaţie a gîndului de nord, o aplicaţie alchimistă a doctorilor în întunecoase laboratoare de a crea, pe cale artificială, omul. Şi Wagner reuşeşte, în actul II — tocmai ca Faust în căutarea Helenei —, reuşeşte să creeze pe acest Homunculus, care nu este altceva decît spirit, care nu este şi corp : este un spirit foarte subtil, foarte abil, de multe ori plin de umor şi de multe ori foarte îndrăzneţ.

Acest Homunculus a fost realizat pe scena Teatrului de Stat din Berlin sub forma unei imense retorte de cristal, în care apare un sîmbure de flacără roşie, care pîlpîie neîncetat deasupra capului lui Faust, urmărindu-l neîncetat în călătoria lui de-a lungul actului II. Realmente, acest Homunculus îl întovărăşeşte pe Faust în cîmpiile Pharsalice, unde el se duce să întîlnească şi să găsească, să respire numai, aerul în care a vorbit Helena sau cei care o înconjoară. Acest Homunculus însă nu este nicidecum idealul lui Goethe de la această epocă.

V-am spus că acest Homunculus nu este altceva decît spirit, fără tipar, fără coajă de materie. Ei bine, această reprezentare nu-i convine deloc înţelepciunii tardive şi de bătrîneţe a lui Goethe. Goethe crede în viaţă, crede în spirit îmbrăcat în materie şi — de-a lungul acestui act II şi de-a lungul Nopţii Valpurgiene — vor face două drumuri, în sens invers, Faust şi cu Homunculus. Faust, om de carne şi oase, va tinde permanent spre un ideal abstract, care este Helena, iar Homunculus, invers, din abstracţiunea lui, din retortă — unde nu este decît spirit — tinde în jos, permanent, să-şi caute o cămaşă de cenuşă, un trup de tină, o haină de carne, în care să se încarneze. Şi aceste două sugestii care merg în sens invers şi paralel, totuşi, călătoresc de-a lungul Nopţii Valpurgiene.

Noaptea Valpurgiană clasică nu este altceva decît drumul invaziei făcută de Goethe în experiența sa cu Antichitatea și este populată de către Goethe de tot ceea ce putea să aglomereze ca arheolog cît și ca geolog și mai cu seamă ca pasionat cercetător al naturii. De aceea peisajele permanent se schimbă. Vom avea aici o ceartă între doi reprezentanți ai teoriilor geologice, între Thales și Anaxagoras, între vulcanism și neptunism, care nu este altceva decît [ecoul] discuțiil[or] dintre Goethe și Humboldt. Goethe era neptunist, iar Humboldt vulcanist ; neptunismul susținea că elementul primordial al Creațiunii a fost apa, iar vulcanismul susține că elementul primordial al Creațiunii a fost focul.

Vom avea acest pasaj în Noaptea Valpurgiei și vom avea încă ceva important : prima stație făcută de Homunculus și Faust în preajma acelui bătrîn pedagog al tuturor limbilor și al tuturor zeilor, care este Chiron, și care are o convorbire înțeleaptă, în fața lui Faust, cu clarvăzătoarea Manto.

Mă opresc o clipă asupra acestei perechi : Chiron și Manto ca să fac o deosebire între *Faust*, partea I-îi și partea a II-a.

Chiron și Manto nu înseamnează altceva decît, de o parte, Chiron : voința dinamică de a cuprinde, de a cunoaște, și de a integra totul, iar de altă parte : Manto, [care] nu reprezintă decît staticismul, contemplarea statică. Deci, romantismul de o parte, clasicismul de partea cealaltă. Exact dualismul, pe care îl veți vedea mai tîrziu în actul III, cuprins în Euphorion, care nu este altceva decît fiul lui Faust cu Helena. Faust e romantismul, Helena clasicismul. Și mai e undeva acest dualism, dar acolo e întrupat în carne și oase, în *Faust*, partea I-îi, între Faust și Margareta. Faust, după ce o convinge și o seduce pe Margareta, cînd o părăsește spune cîteva cuvinte, care se pot răstălmăci în felul următor : sînt două elemente primare în lume : elementul feminin și elementul masculin. Elementul feminin este element static, elementul masculin este element dinamic, și de aceea — spune Faust și Mefisto mai tîrziu — niciodată bărbatul nu va putea [...] fi împerecheat total, și sufletește și trupește, de o singură femeie. Femeia așteaptă ; femeia stă pe loc ; bărbatul călătorește, este elementul dinamic, care trece și însămînțează acest element multiplicat, static, care este elementul femeie. Este același dualism din actul I-îi, însă vedeți, mult mai material, mult mai grosolan aș putea spune, mult mai concret în actul I-îi, mult mai epurat, ridicat la

rang de idee, în acest dualism din cîmpiile Pharsalice, care este dualismul dintre Chiron și Manto. În această experiență, pe care o face Faust, în actul II, trebuie să subliniez că nu avem a face nimic cu lumea adevărat antică ; nimic din Homer, nimic din tragici și nimic din acei mari zei ai Olimpului ; sînt numai semizei, sînt numai personaje abia desgroșate ; sînt numai personaje care au încă aderență de pămînt, de foc și apă. [...] Numai după ce iese și trece prin acest purgatoriu, dacă vreți, de experiență [h]elenică, Faust izbutește în actul II s-o dobîndească pe Helena și [astfel], în partea centrală a piesei se creează locul acestui fragment [h]elenic, care este fragmentul Helenei.

Helena, iarăși, nu este deloc Margareta. Margareta era o dragoste de carne și oase, directă ; Helena este un ideal abstract, pe care înțelege să-l ajungă, să-l aibă, Faust. Din împreunarea acestui ideal abstract, clasic, care este Helena, cu năvala tumultoasă a atîtor ani de experiență romantică, care este Faust, se naște rezultanta — acel Euphorion, care, ca fragment, în textul lui *Faust*, nu este altceva decît un cîntec de închinare și admirație, scris de Goethe în cinstea lui lord Byron. Această închinare se răsfrînge în fragmentul Euphorion, din actul III, care, la sfîrșit, îl scoate din acest vis pe propriul lui tată și îl aruncă în realitate.

Înainte de a părăsi actul III, trebuie să subliniez încă un personaj. Vedeți că la fiecare pas, în toată această lume abstractă, unde goticismul se încrucișează cu lumea clasică, peste tot Goethe s-a autodescris, s-a împrumutat în glasul, forma și ideile tuturor acestor ființe abstracte care populează *Faust*, partea a II-a. Una din aceste foarte importante ființe este acel Lynceus, care este, iarăși, luat, ca formă, din lumea antică, care însă aici nu reprezintă decît o experiență goetheeană ; este Goethe, care n-a ajuns încă să cunoască și să guste Antichitatea grecească și lucrurile pe care le vede, mai cu seamă statuile — [Goethe] are mare pasiune pentru statui — le gustă, este omul vizual, omul care știe numai să privească, fără nici un fel de comentar[iu], fără nici o clasificare ideologică, tot ce trece în fața lui. Este sinteza și *summum*-ul acestei facultăți de a privi și de a analiza cu ochiul acestui Lynceus, care își face apariția în actul III, și care va avea un rol important în actul V.

După ce Faust este aruncat în lumea realităților de Euphorion, Goethe, în actul IV, clădește pentru Faust acel loc de acțiune, în care se pune accentul pe prețuirea forței de lucru, prețuirea acestei munci de zi la zi, de care am vorbit. Această muncă se transformă aci, în actul IV, în lupta pe care Faust o dă cu dușmanii Împăratului, în slujba căruia se pune el; luptă pe care o cîștigă cu ajutorul lui Mefisto. Mefisto, de-ndată ce e vorba să se facă vrăjitor și să conducă o luptă în cuprinsul unei lumi de Ev-Mediu și Renaștere, reapare, după ce a trecut fragmentul de clasicism, și cîștigă această luptă. La urmă, după sfîrșitul acestei lupte, Faust e dăruit de Împărat cu un ținut la mare.

Știm lucrul acesta la sfîrșitul actului V ; însă faptul, tehnicește, se isprăvește la sfîrșitul actului IV. Iată a doua scenă care lipsește. Această scenă lipsește și iarăși e mărturisirea lui Goethe către Eckermann, că a vrut să o scrie și nu a scris-o.

Trebuie să vedem acum ce face Faust cu acest ținut la marginea mării. Ținutul acesta este cam ca Olanda, sau Veneția — în orice caz [e] o țară cîștigată cu multă muncă și cu mult efort asupra valurilor mării însăși. Aici stăpînește definitiv, ca deplin stăpîn pe tot cuprinsul lui cîștigat prin efortul lui — Faust. Cu aceasta începe actul V. Poate actul cel mai dramatic din tot fragmentul. Acesta este actul în care se cuprinde acel faimos episod [...] episodul lui Philemon și Baucis.

Faust a canalizat pămîntul, a cîștigat țara, este atotputernic. Undeva, într-un colț de țară, trăiesc doi bătrîni, care nu sînt altceva decît reprezentarea ideală a idilicului. Acești doi bătrînei, Philemon și Baucis, stau și își petrec zilele bătrîneții lor fericiți. Vine un călător, pe care, cîndva, Philemon și Baucis l-au salvat de la înec, la această familie mică dar foarte fericită. Bătrîneii au și o capelă mică, unde sună din cînd în cînd un clopot. Pe Faust îl supără sunetul clopotului și atunci dă ordin lui Mefisto să-i mute pe Philemon și Baucis și să le dea un loc mare frumos, dar să-i mute de acolo de la mare unde pe el îl supără clopotul. Mefisto se duce însă brutal, violent irumpe în coliba lui Philemon și Baucis, care, față de această violență, mor de frică. Dă foc colibei, arde și capela și atunci acest fericit cuib idilic — poate cel mai frumos lucru creat de Goethe în acest sens — cuibul lui Philemon și Baucis, se preface în scrum sub violența ne voită a lui Faust. Iarăși o idee adîncă din experiența goetheeană că orice fericire, a oricui pe lumea

aceasta, nu se poate să nu se construiască [decît] pe nefericirea altcuiva ; că tot ceea ce realizăm, fiecare din noi, în orice direcţie, contrazice pe altcineva. Este această înţelepciune amară pe care o integrează complet Goethe în acest pasaj al lui Philemon şi Baucis.

Goethe, fireşte, şi Faust, regretă lucrul acesta şi primul lucru care îl face să regrete e ceea ce va urma — este o scenă demnă mai curînd imaginii lui Maeterlinck ; cred că aici este izvorul teatrului lui Maeterlinck, în această scenă. Vin cele patru Surate, dintre care cea mai mare, Grija, îl împrejmuieşte pe Faust pînă la sfîrşitul vieţii şi, în sfîrşit, vine ultima, Moartea, care îl va lua pe Faust.

S-a spus că Goethe a trăit fără griji. Nu este adevărat ! Consfinţirea acestei vieţi de griji — pe care Goethe a dus-o zi la zi şi pe care a consemnat-o în jurnalul şi corespondenţa lui — este aci, în această parte a doua a lui *Faust,* în actul V ; este rolul acesta confirmat pe care îl dă grijii, care strică totul, grijii care strică echilibrul, care strică efortul, care strică năzuinţele noastre cele mai pure pentru realizarea a ceva în viaţa aceasta.

Dar, din punct de vedere tehnic, nu vreau să trec mai departe pînă ce nu subliniez că [...] acest act al V-lea mai reprezintă încă ceva. În Germania, unde toată lumea s-a luptat pentru o anumită formulă dramatică, care a trecut şi pe la noi, din care nu s-a realizat nimic şi nici nu se putea realiza — este vorba de acel expresionism dramatic — este o singură piesă expresionistă, şi anume actul V din *Faust,* partea a II-a. [Mă refer la] * această posibilitate de a face ca idei să circule pe scenă, să fie acceptate, privite şi aceste idei în străfundul lor să se ciocnească şi să creeze interes pentru cititor şi spectator. Lucrul acesta nu se poate dobîndi decît la bătrîneţe. De aceea cred că arta expresionistă — fie muzicală, fie dramatică sau picturală — este o artă de bătrîneţe, şi dacă expresionismul a dat faliment, este că a vrut să fie practicat de oameni tineri. În spatele fiecărui cuvînt, fiecărei mişcări, trăsături de penel expresionist, trebuie să fie acumulată atîta experienţă, încît abstractul acela să fie transparent, şi prin transparenţa lucrului

---

* În textul de bază : „anume".

abstract și schematic, să simți toată viața și experiența care pîlpîie.

Cînd am vorbit de *Furtuna*, încheiam, spunînd că toți marii artiști au predilecție să sfîrșească în ermetic și expresionist. Așa Shakespeare, Beethoven, Rembrandt, Goethe, Tizian, toți și-au permis acest lux al unui ermetism. Tizian — care în viața lui a pictat de nenumărate ori catifeaua venețiană cu apa și luciul ei — la sfîrșitul vieții ajunge să picteze nu catifeaua venețiană, ci ideea catifelei și totuși să [nu] o redea schematic, simțind încă substanța sub această idee. Așa și Goethe, în *Faust,* partea a II-a, în acest Faust, mai ales, în care se încheagă dramatic perfect tot fragmentul acesta și ceea ce urmează mai tîrziu cu Grija și Moartea, care îl cuprinde, în cele din urmă. Mefisto, în cele din urmă, este înfrînt categoric și totul se ridică într-o atmosferă de creștinism biruitor. Și astfel se termină și această parte a II-a din *Faust* a[l] lui Goethe, de-a lungul căreia am căutat să călătorim pas cu pas.

Înainte de a încheia [...], țin să degajez un lucru precis din acest *Faust*, partea a II-a.

Spuneam că acea frază :

„*Willst du ins Unendliche Schreiten*
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten."

(Vrei să te duci în nesfîrșit ? Coboară-te în sfîrșit) este învățătura lui Goethe din *Faust,* partea a II-a, învățătura lui de bătrînețe. Ar însemna acest lucru coborîrea în sfîrșit, în limitat, tăgăduirea unei întregi vieți de rîvnă înspre nesfîrșit ? Ori înseamnă acest lucru o învățătură palidă, burgheză, de gospodar într-un loc mic, încercuit și limitat, în gura lui Goethe ?

Nicidecum. [...] Numai că acea tendință de nesfîrșit, acea rîvnă de nesfîrșit, lupta pentru nesfîrșit din prima perioadă — din tinerețea lui Goethe, din „Sturm und Drang", din titanismul lui — s-a transformat în altceva ; s-a transformat în cea mai nobilă facultate pe care o are omul, pe care o mînuiește Goethe și o recomandă : în dorul de nesfîrșit. Și atunci, acest dar de nesfîrșit cum poate să fie el oare realizat ? Confundîndu-te cu el, suprapunîndu-te peste acest haos ?

Firește că nu, pentru că nimic nu poți realiza ; ființa umană e finită, nu poate să realizeze ceva din nesfîrșit. Și atunci — realizezi acest nesfîrșit prin sfîrșit, în înțelesul că mergi prin viață și la primul lucru pe care îl întîlnești, nu cauți să-l

posezi în chipul lui material, ci în răsfrîngerea lui ideală ; faci fîntînă (?) din fiecare stație în care vezi răsfrîngerea materialității fiecărui lucru. Și atunci, în această răsfrîngere a materialității — la care te oprești, rînd pe rînd, în viață — este imaginea nesfîrșitului, pe care reușești, astfel, prin acest instrument pe care l-ai creat, să o ai la îndemînă și să o captezi. Numai astfel, captînd aceste imagini — și în fond captarea imaginii este numai un joc și formula cea mai sigură și sănătoasă este : dacă vreai ca viața să nu se joace cu tine, trebuie să te joci tu cu viața — ai captat simboluri care nu sînt altceva decît creații ale tale. Față de această creație însă păstrezi oarecari tendințe. Această creație nefiind materială nu te topești în ea, nu mai este aderența brutală a pasiunii din „Sturm und Drag", în care fiecare lucru [e] prins de Goethe, de înțelepciunea lui Goethe — care integrează materialul acestei perspective : idei[i] de libertate. De aci libertatea pe care și-o vrea Goethe pentru toate formele acestea de răsfrîngere ale vieții și, în sfîrșit, la sfîrșitul vieții lui de aci și acea virilitate de care se vorbea, în caracterul lui Goethe. Totul nu este altceva decît înțelepciunea goetheeană. În fond această creare de imagini, de simboluri, de cuprinderea ideală, nu materială, a lucrurilor, această libertate a omului de a crea imagini nu este altceva decît arta însăși, jocul artistului, mai ales așa cum l-au conceput în estetica lor tîrzie și strînsa lor relație, Schiller și Goethe și cum l-a desăvîrșit Goethe mai ales în acest fragment din *Faust,* partea a II-a.

Aceasta este înțelepciunea finală care se degajează, peste care se încununează și se transpune în versuri corul mistic care spune, definitiv valabil, nu numai pentru *Faust,* partea a II-a, dar pentru întreaga viață și operă goetheeană că tot ce e trecător nu-i decît un simbol. Deci a nu se confunda cu aderențe în material, ci, din toată lumea înconjurătoare, a face numai imagini ; a le transpune, a te juca cu ele, ca să-ți rămînă lucrul acesta imponderabil : echilibrul în viață și artă.

Friedrich Schiller

[...] Evident că Weimar[-ul] este şi are să rămînă întotdeauna o cetate de teatru. Goethe este patronul, Goethe este figura pe care o întîlnim pretutindeni. Fireşte că nu se poate umbri o figură ca a lui Beethoven (şi mult mai tîrziu şi Liszt îşi are locul lui în acest Weimar), dar în afară de acest Goethe, aproape tot aşa de mare cît el, pentru ultimii ani ai vieţii petrecuţi aici, în afară de cei veniţi mai înainte, Friedrich Schiller trebuie considerat în aceeaşi măsură, poate, ca patronul acestui mic şi mare orăşel german.

Weimar-ul l-am revăzut şi eu de curînd [...] şi l-am regăsit acelaşi oraş liniştit, turburat poate de clacsoanele automobilelor care nu cadrează prea mult cu el, însă în care pluteşte amintirea aceasta puternică a celor două mari spirite.

Ar avea Weimar-ul un drum — aş spune, al păcii, al gloriei, şi al prieteniei — drumul celor doi, cei foarte mari, Goethe şi Schiller, un drum care porneşte din faţa Teatrului Naţional german din Weimar — unde statuia lor stă pe un soclu înalt şi numele [li] se împletesc într-o veşnică şi cordială prietenie — un drum care trece prin faţa casei ace[le]ia galbene, cu pervazuri cafenii, cu un singur cat, care este casa lui Schiller — în care a şi murit —, coteşte la dreapta, trece prin faţa vechiului han, pe lîngă casa lui Goethe, care se ridică, iarăşi, în toată strălucirea ei [...] şi ajunge la acel cimitir orăşenesc care, astăzi, este în mijlocul oraşului, înconjurat de blocuri şi de case

de locuit, cimitirul clasic al literaturii germane, aş putea să spun, în care nu s-a mai îngropat nimeni de pe la 1880. Un singur mormînt mai nou am găsit în cimitirul acesta, un mormînt de vreo doi ani, acela al dirijorului şi conducătorului de orchestră Abendroth, acesta fiind singurul mormînt nou.

Cimitirul este o dumbravă în pantă, cu conifere. Aici, în dreapta, este toată familia lui Goethe, strînsă pînă la 1880. Iar în fund, într-un mausoleu de un gust foarte îndoielnic, capela mortuară a prinţilor de Saxa-Weimar.

Am revăzut această capelă mortuară acum — şi aici voiam să ajung — altfel decît o văzusem altă dată. Altă dată în acest cavou jos, erau în mijloc aşezate monumentalele sarcofage de zinc, aşa cum am văzut şi la Capucinii din Franţa, pentru Maria Tereza şi alţi împăraţi. Aici, cel mai mare dintre sicrie este acela al lui Karl August, principe de Saxa-Weimar, prietenul lui Schiller şi Goethe. Foarte modest[e], lîngă scară, aproape sub scară, [erau] două sicrie de palisandru roşcat pe care scria cu litere de bronz : pe unul : „Goethe“, pe altul : „Schiller“.

Cînd le-am revăzut acum, aşezarea era cu totul alta, şi ea indica o mentalitate nouă. [...]

Aici s-a sfîrşit viaţa lui Schiller. Aici, pentru totdeauna Schiller, alături de Goethe, va dormi somnul acesta al cinstei şi al gloriei.

Viaţa lui însă a început în altă parte, tot atît de pasiona[n]tă ca şi opera sa, pentru că în cei 46 de ani de existenţă nu se poate desprinde una de cealaltă. Schiller a fost, în concepţia lui de om care îşi trăieşte viaţa — nu numai de scriitor — un adevărat sfînt, un tată exemplu, un soţ exemplar, în afară de gornistul acela glorios al ideilor celor mai frumoase pentru libertate, de totdeauna.

Dar, înainte de a ne întoarce să vedem unde a început viaţa lui Schiller şi cum s-a scurs această viaţă, cred că s-ar cuveni să aruncăm o ochire generală asupra Germaniei şi dinaintea lui Schiller, şi din timpul lui Schiller, pentru ca, în felul acesta, să ne putem da seama, dintr-un relief puternic, asupra valorii şi mai mari pe care o capătă creaţia, lupta şi opera lui Schiller în general. [...]

Reamintiţi-vă, vă rog, ce era Germania la acea epocă, în 1750. Era, între graniţele ei din nord pînă la răsărit, ca o enormă placă de marmoră care ar fi căzut la pămînt şi s-ar

fi spart în 300 de țăndări. Aceste 300 de țăndări erau ducatele, principatele, regatele în care se împărțea Germania, peste voința poporului german de pretutindeni.

Sîntem în secolul XVIII. Cu începere din secolul XVI, evident, Germania fusese martora și avusese momente generoase de revoltă, ca să nu mai pomenim decît de revolta țăranilor din preajma lui 1525, în care Luther are marele merit de a traduce *Biblia*, deși a avut scăderea, trecînd de partea principilor, împotriva țăranilor. Este epoca revoltelor țărănești împotriva principilor conducători, fiind masacrați și revoltele fiind înăbușite însă. Un scriitor german contemporan * a închinat o piesă de teatru intitulată *Sărmanul Konrad* [...] acestei revolte țărănești de la 1525.

Mai tîrziu a urmat altă calamitate, marea calamitate care a masacrat și a stins numele germanilor pentru multă vreme, războiul de 30 de ani, între 1618 și 1648 ; război care l-a atras pe Schiller și ca istoric și ca dramaturg ; război care l-a atras, mai aproape de timpul nostru, pe un alt scriitor german, pe Bertolt Brecht — și veți vedea deosebirea războiului de 30 de ani în piesa lui Brecht și în piesa lui Schiller — război care ne-a lăsat acel element luminos din literatura germană, *Simplicissimus ;* război care a fost o nenorocire, însă din care principii și împărații au ieșit iarăși înviorați.

Există o stare de marasm general, pe care dealtminteri o sublinia și Engels, o stare de sărăcire.

Marile căi de comunicație care treceau — înainte de descoperirea mărilor din apus — prin mijlocul Germaniei și fructificau cu comerț, cu manufacturi Germania aceasta medievală, sau cu artizanat — dispăruseră. Împărații deveneau iarăși foarte puternici, iar principii își făceau de cap. [...]

În cadrul acestui „iluminism german" curînd își face loc o altă mișcare literară, de data aceasta care avea să traverseze tinerețea lui Goethe și a lui Schiller. Această mișcare a purtat numele de „Sturm und Drang". Aceasta este o rebeliune literară în cuprinsul iluminismului, care luptă violent împotriva tuturor resturilor și trecutului feudal și care încearcă de a desprinde din toate cătușele acestea vechi și ruginite ale unei societăți care trebuie aruncate la coș, individualități și personalități.

---

* Fridrich Wolff : *Der Arme Konrad (n.e.).*

În acest „Sturm und Drang" şi-a găsit loc şi Goethe şi Schiller, cu operele lor cele mai răsunătoare de tinereţe. [Mişcării] * „Sturm und Drang" i se datorează *Werther, Götz von Berlichingen* — opera mare, de mare răsunet, a lui Goethe din tinereţe — după cum aceluiaşi moment „Sturm und Drang" îi corespunde şi prima mare operă a lui Schiller, care se cheamă *Hoţii*.

După această ochire generală, după această punere la îndemîna dumneavoastră a unui material de care avem nevoie pentru a putea urmări mai bine viaţa şi opera lui Schiller, să ne apropiem de această viaţă.

Schiller se naşte la 20 noiembrie 1759 la Marbach. Marbach este un fel de tîrguşor în Würtemberg. Este interesant de aruncat o privire asupra acestui Würtemberg care nu se deosebea de celelalte state germane prin tiranie cu nimic.

Würtemberg este stăpînit la epoca aceasta de frumosul prinţ Karl Eugen, un prinţ despre care Schiller are cuvinte obiective şi arată că omul era destul de cultivat, însă în aceeaşi măsură stricat, depravat şi lacom. Ce se putea petrece sub stăpînirea lui Karl Eugen în Würtembergul acesta (un stătuleţ german de circa 500 000 de locuitori), era de neînchipuit !

Acest Karl Eugen a rămas celebru prin închirierea şi vînzarea supuşilor săi. El îşi închiria şi vindea supuşii la diferiţi ofiţeri străini (englezi, francezi, olandezi), pentru luptele coloniale, pe bani, pîine şi grîu. De exemplu 6 000 de oameni costau nici mai mult, nici mai puţin de 350 000 livre. Personajul acesta nu apare, dar stă în umbră şi este prezentat ca personajul cel mai violent din *Kabale und Liebe*.

Acest Karl Eugen — un detracat, schimbîndu-şi metresele de diferite naţionalităţi, fie engleze, fie franceze — îşi cheltuia toţi banii pe bijuterii, cu o anumită trenă pentru aceste metrese.

[În] perioada în care Schiller îşi dă seama şi poate vedea lucrul acesta, favorita [prinţului] era o oarecare contesă de Oppenheim, care nu este alta decît [Lady Milford] ** din *Kabale und Liebe* şi care aici apare în primul plan al acţiunii.

În acest mediu s-a născut Schiller, dintr-o familie nevoiaşă. Acest Schiller, cît şi Goethe, au avut meseriaşi în familie.

---

* În textul de bază : „Lui".
** În textul de bază : *„milady"*.

Goethe, din partea mamei, avea o quasinobleţe frankfurtiană, iar din partea tatălui o origine meseriaşă, pe cînd bunicul lui Schiller din partea mamei era brutar. Familia era nevoiaşă, tatăl, Kaspar Schiller [a fost] doctor-felcer de regiment.

Tatăl dorise [ca Friedrich] să facă teologia, cînd era foarte mic. Însă prinţul Karl Eugen — al cărui medic de regiment, într-unul din regimentele sale, era tatăl [lui] Schiller — a dat [ordin] * acestuia să-i aducă copilul, care avea vreo 14 ani, la acea şcoală experimentală pe care o fondase, la castelul său de lîngă Ludwigsburg, care se chema „Solitude". [...]

Aşa că în acest castel de lîngă Ludwigsburg, „Solitude", [şi-] a început şcoala [...] Schiller. Pe urmă s-a mutat la ceea ce s-a numit mai tîrziu Academia Militară din Stuttgart.

Ce putea să fie existenţa în Academia Militară de la Stuttgart, era de neînchipuit! Aici Schiller a început să studieze dreptul, pe urmă l-a părăsit şi a făcut medicina. Schiller a fost doctor practicant şi opt ani de zile a trăit în această cazarmă, în care se învăţa oarecare carte, însă în care se mergea la dormitor, la mîncare, peste tot, cu plutonul, cu compania, cu regimentul, şi aşa mai departe.

Evident că această atmosferă şi tot ce se auzea pe socoteala lui Karl Eugen nu putea să nu formeze o anumită mentalitate de revoltă în Academia Militară. Un grup de poeţi în fruntea căruia se găsea Schiller şi un profesor progresist, care le aducea cărţi din afară, au început să-şi dea seama de ce însemnează viaţa umanistă.

Operele care au influenţat colosal pe Schiller în această epocă au fost operele lui Shakespeare. Mai ales o mare influenţă a avut-o asupra lui Schiller Jean Jacques Rousseau. Jean Jacques Rousseau a fost acela care a spart gheaţa aceasta a rezistenţei pe care elevul Schiller o mai opunea faţă de el însuşi şi l-a făcut să scrie în şcoală, la Stuttgart, în ilegalitate, cum s-ar spune, *Hoţii* săi.

Evident că nu putea să fie vorba ca aceşti *Hoţii* să fie jucaţi în ţinutul Ludwigsburgului! Atunci *Hoţii* au găsit loc la teatrul [din] ** Mannheim, unde premiera a avut loc la 13 ianuarie 1782. În 1780, Schiller, care, după opt ani, ieşise

---

* În textul de bază: „vorbă".
** În textul de bază: „de la".

medic, fugise de la Stuttgart și se refugiase la Mannheim, [unde] stă puțin în Palatinat și trăiește acest mare eveniment : premiera *Hoților*.

Se pare că a fost o nebunie. Veneau oamenii în care, înnoptau pe străzi, numai ca să poată ajunge la un spectacol din *Hoții*. Directorul de teatru, un om destul de dornic de succese, avînd în trupa lui și pe un mare actor, Iffland, a încercat, la un moment dat, să-l fixeze pe Schiller. Dar locul i s-a părut prea primejdios și atunci Schiller este găzduit de o doamnă, von Wolzogen, [la Bauerbach] unde stă doi ani, [după care] se reîntoarce și, în 1784, este angajat ca poet al teatrului, totuși, din Mannheim.

În timpul acesta au loc premierele celorlalte două piese, *Fiesco* și *Kabale und Liebe*.

Iată prima parte a dramaturgiei schilleriene, cele trei piese de început. S-ar cuveni să aruncăm o privire asupra lor și să formulăm o judecată.

Aceste trei piese cuprind în ele un patos schillerian — patos, care, dealtfel, nu o să-l mai părăsească pe poet niciodată — dar în același timp cuprind și o violență cumplită.

Schiller se luptă cu personajele „negative“, cum am spune noi astăzi, cu o patimă, ca și cînd ar avea ceva de descurcat cu ele, personal. Și această luptă [...] trece de la *Hoții* în *Kabale und Liebe*. Cînd ajunge la a patra piesă, care l-a costat aproape patru ani de muncă, *Don Carlos*, veți vedea că lucrurile se schimbă, se schimbă felul de a se exprima. După trei piese în proză, vine a patra piesă în versuri — și [numai] în versuri avea să scrie de acum încolo. Este prima piesă pe un fundal istoric. În *Don Carlos* dispare nu patosul, ci dispare această violență de care vorbeam adineauri, această ură a lui Schiller împotriva ticăloșiilor ; *die Böse*, marii ticăloși dispar aici. Nu mai găsim nici un rol de tipul lui Franz Moor, nu mai găsim nici un actor de tipul lui Gianetino, și nici de tipul lui Wurm din *Kabale und Liebe*. Lucrurile acestea dispar. [Totul] * se ridică pe un plan mai mare. În locul ducelui de Alba vine marchizul de Posa, care avea să lumineze dintr-o dată acest minunat *Don Carlos*.

---

* În textul de bază : „totuși“.

După ce am formulat această judecată asupra primei părţi a dramaturgiei lui Schiller, să ne întoarcem şi să mai formulăm o serie de judecăţi asupra celeilalte părţi a operei dramatice.

Schiller, după un an petrecut la Mannheim, se vede pe drumuri şi este cules la Leipzig şi la Dresda de bunul său prieten, Körner, tatăl lui Theodor Körner, poetul libertăţii germane. Körner îl culege. Şi azi, cînd cobori la Dresda, şi vii cu automobilul, şi treci Elba, este pe dreapta o căsuţă mică, galbenă, unde însoţitorul german, cu multă mîndrie, îţi atrage atenţia că acolo a sfîrşit Schiller piesa *Don Carlos*.

[Schiller] lucrează la Dresda pe *Don Carlos* şi în decembrie 1787 îi citeşte primul act lui Karl August de Saxa-Weimar, care îi dă imediat o utilitate. [Prinţul] întîrzie însă [să-l ia definitiv pe lîngă curtea sa].

Petrece un an la Weimar. Duce o viaţă grea. A făcut gazetărie, a scos reviste. Spre deosebire de Goethe, a avut o viaţă penibilă în ceea ce priveşte cîştigul bănesc. A fost întotdeauna fără bani, a fost întotdeauna în căutare de lucru. Îi scrie lui [Körner] * de multe ori, chiar în 1797, cînd are catedra de istorie de la Jena, că „muncesc pentru bani, scriu pentru bani". Lucrul acesta îl pomeneşte pînă în 1799 cînd face cunoştinţa lui Goethe şi la 1799—1800, odată cu *Wallenstein*, se mută definitiv la Weimer.

Aici îşi capătă un fel de colaborare alături de Goethe. Aici trăieşte în climatul Weimar-ului şi moare în 1805 de o ftizie generalizată care îl răpune.

Din „Sturm und Drang" şi din epoca lui, fireşte că Schiller a cules o predispoziţie spre acel idealism cît mai înalt, evadarea din realitate. Însă odată cu acest idealism înalt al lui Schiller care mai tîrziu l-a dus la anumite limite — cînd s-a dedicat cu totul filozofiei kantiene — [se face simţită şi] ** robusteţea realistă a lui Schiller.

Cu această robusteţe realistă, cu această luptă, cu această violenţă, cu această putere de a purta un steag permanent, care nu i-a căzut niciodată din mînă, Schiller realizează partea cea mai pozitivă, cea mai valabilă şi cea mai sănătoasă a operei sale, în ciuda celorlalte părţi mai caduce — aşa cum vom vedea la sfîrşitul acestei conferinţe, cînd vom face bilanţul definitiv.

---

* În textul de bază : „Karl".
** În textul de bază : „este".

Şi pentru că sîntem în plină productivitate schilleriană, să vorbim două cuvinte despre acest *Don Carlos*. *Don Carlos* a fost proiectată ca o piesă domestică, aş spune, adică o piesă care să desfăşoare o tragedie de dragoste între Elisabeta Franţei şi Don Filip al II-lea, regele Spaniei, şi Don Carlos, fiul regelui Spaniei. Elisabeta Franţei este logodită cu Don Carlos, dar acestuia i-a luat-o tatăl său. Aici trebuia să se petreacă întreaga tragedie. Însă Schiller începe să aibă preocupări istorice încă de pe acum. Şi atunci, studiile acestea istorice îi îmbogăţesc subiectul. Şi de unde tragedia era limitată, de data aceasta mica tragedie umană care pune în mişcare totuşi sentimente omeneşti, se proiectează pe un vast fundal politic, acest fundal politic fiind alcătuit mai ales din politica retrogradă a lui Filip al II-lea, regele Spaniei, care făcuse din Inchiziţie una din cele mai înfricoşătoare torturi şi înfiorătoarea putere cu care stăpînea Spania. Dealtfel, scena cu marele inchizitor din *Don Carlos* este una din cele mai zguduitoare şi [mai] acuzatoare scene din cîte a scris Schiller vreodată.

Don Carlos acesta aduce însă şi o figură luminoasă, pe aceea a marchizului de Posa. Acesta este un călător, este un umanist, un om care vine din lumea largă şi încearcă să-l aducă pe calea cea bună pe Filip al II-lea. Don Carlos crede că cu ajutorul acestui bun prieten va putea schimba pe tatăl său, dar se înşeală, fiindcă în această chestiune cel care apare ca un utopist este Schiller, Schiller care crede că poate să schimbe atmosfera şi pe rege prin acest generos marchiz din Posa, care aduce (mai ales atunci) o veste în legătură cu problema arzătoare a Ţărilor de Jos, care erau ocupate de către Spania. Evident că greşeala aceasta, să-i spunem ideologică, de a gîndi utopic a lui Schiller, din *Don Carlos*, de la *Don Carlos* [încolo] nu o vom mai vedea.

În toate piesele celelalte — şi în special în cele două piese de hotar care sînt : *Wallenstein* şi *Wilhelm Tell* — peste tot, aceste probleme sociale şi politice, precum şi istorice, se rezolvă de popor, se rezolvă de mulţime, se rezolvă de ţărani, nu se mai rezolvă şi nu mai pot fi încredinţate unui singur individ, cum [sînt] încredinţat[e] * marchizului de Posa în *Don Carlos*.

* În textul de bază : „este încredinţată".

Fireşte, nu pot să analizez fiecare piesă în parte. Iată-ne ajunşi pe linia aceasta a dramaturgiei schilleriene la o mare răscruce care este *Wallenstein*.

Wallenstein este piesa naţională germană, piesă care este aşa cum este şi graţie lui Goethe. Goethe l-a supravegheat pe Schiller. Goethe îi reproşa — veţi vedea mai în amănunt în scurta analiză pe care o vom face mai tîrziu — că pluteşte în universal, că atunci cînd lucrează vine de la universal la particular, şi că nu face ceea ce face el... Erau într-adevăr două temperamente diferite. Îi spunea adică să pornească de la particular, adică de la obiectul real pe care îl are reprezentat în faţa lui.

Totdeauna această subliniere a lui Schiller este legată în opera sa de patosul grandilocvent — un fel de alunecare nesigură peste anumite forme şi peste anumiţi oameni, şi peste anumite situaţii — pentru că Schiller era tocmai (conform teoriei lui de mai tîrziu) un poet sentimental, un poet idealist, pe cîtă vreme Goethe era un poet naiv (tot în concepţia lui Schiller), adică un poet realist.

În acest *Wallenstein* care, după cum ştiţi şi dumneavoastră, este o trilogie : *Tabăra lui Wallenstein*, *Picolomini*, *Moartea lui Wallenstein*, Schiller îşi spune un anumit punct de vedere.

Cînd am fost în Germania, la Leipzig, am avut prilejul fericit să văd întreaga trilogie într-o seară. Spectacolul a început pe la orele cinci şi jumătate şi a sfîrşit la douăsprezece şi jumătate noaptea. A fost o încîntare, şi foarte bine jucată. [...]

Istoricul Schiller, cînd scrie *Istoria războiului de 30 de ani*, îl pune pe prim plan pe regele Suediei, pe Gustav Adolf ; dramaturgul Schiller, cînd scrie *Wallenstein*, îl pune în prim plan pe Wallenstein. De ce ? Pentru că acest Wallenstein, în cursul acţiunii, în piesă, va întoarce armele împotriva împăratului Sfîntului Imperiu Roman, dorind în felul acesta o reală unitate a Germaniei.

De aceea *Wallenstein* şi astăzi, prin acest înţeles pe care dramaturgul Schiller l-a dat personajului, rămîne piesa naţională a Germaniei, rămîne piesa de primă gîndire despre unitatea Germaniei.

După *Wallenstein* urmează cealaltă piesă, scrisă la fel de echilibrat, în care, iarăşi, apare poporul, poporul elveţian de data aceasta, *Wilhelm Tell*, popor compus din pescari, vînători, muncitori.

Cu aceasta se încheie marea carieră de dramaturg a lui Schiller, rămînînd un fragment interesant pe masa lui de scris, din acel *Demetrius*, candidat la tronul țarilor, și pentru care își culesese material.

Înainte de a trece mai departe, o recapitulare a activității de dramaturg a lui Schiller. Începe cu *Hoții* la Mannheim. [...] Și aici încă un lucru de semnalat : o conferință a lui care consideră scena ca pe o instituție moralizatoare a publicului, scena ca o propagatoare de morală și de întărire a forțelor sufletești și spirituale ale publicului. De aici trecem la cele trei piese, *Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart*, pînă la *Wilhelm Tell*. În felul acesta se încheie cariera lui Schiller. Însă trebuie adăugat un lucru : [activitatea lui] Schiller, om de teatru.

Schiller, ca om de teatru, a trăit vreo șase ani în casa lui Goethe. Goethe îl propusese la un moment dat director al teatrului din Weimar. Karl August nu a permis însă. Și atunci Goethe și l-a alăturat pe Schiller ca pe un adjunct în conducerea teatrului din Weimar.

Există o lucrare memorialistică foarte interesantă a unui actor de la teatrul din Weimar de atunci, pe numele lui Genast, care tocmai ne descrie temperamentele deosebite și felul de a lucra deosebit în teatru al lui Goethe și al lui Schiller. Schiller a mărturisit foarte des în corespondența lui cu Goethe că perfecțiunea lui dramatică de la sfîrșitul carierei se datorește [acestor] an[i] * de practică teatrală. Îi trebuia această practică teatrală, îi trebuia să se controleze în creațiile sale cu ce se petrece pe scenă, și în același timp lua și parte la conducerea teatrului, pentru ca să creeze acel stil de teatru weimarez al Clasicismului german care a fost numai la Weimar și care a fost neimitabil nicăieri, nici la Berlin — care era stilul emfatic, stilul recitativ. Goethe ținea la lucrul acesta și odată cu el și Schiller. Actorul venea în fața sufleorului și, cu patos, cu o dicție inimitabilă [trebuia] să-și spună rolul, lăsînd în seama gesturilor și în seama acțiunii cît mai puțin.

La acest stil a contribuit considerabil și Schiller. În ceea ce privește temperamentul de conducător, Genast observă că era mult mai blînd Schiller decît Goethe. Goethe de multe ori

* În textul de bază : „acestui an".

era foarte aspru. Schiller, dimpotrivă, era blînd şi căuta să împace lucrurile.

Este de datoria noastră — cum am anunţat şi la început — cît de puţin să insistăm totuşi şi să indicăm dacă nu altceva, măcar celălalt aspect al activităţii lui [Schiller].

Un alt aspect, dintre cele mai interesante, este istoricul Schiller.

Schiller s-a improvizat istoric şi, evident, că izvoare istorice nu a avut la îndemînă, în schimb tematicile pe care le-a ales sînt interesante. Gîndiţi-vă că sînt numai tematici de revoluţii, de mişcări populare : prăbuşirea Ţărilor de Jos, războiul de 30 de ani, mişcările în Franţa sub Henric al IV-lea.

Felul de a scrie istorie este felul încîntător şi azi, foarte plăcut la lectură, cum este *Istoria războiului de 30 de ani ;* este felul încîntător care a rămas moştenire marilor istorici germani de după Schiller, cum a fost Ranke sau Mommsen.

În afară de istorie şi tot pe linie de istorie a fost şi ciclul *Baladelor.* Schiller a scris acele minunate balade, din care face parte cîntecul scris încă la Leipzig, *Cîntecul bucuriei,* din care Beethoven şi-a luat textul pentru grandiosul său cor din *Simfonia a IX-a.*

Încă cîteva cuvinte, mai înainte de încheiere, şi anume despre relaţiile lui Schiller cu Goethe. Există un text de la 23 august 1794 al lui Schiller către Goethe şi care spune aşa : „Şi cu privire la multe lucruri pe care nu le puteam limpezi în mine, contactul cu spiritul dumitale — căci aşa trebuie să-l numesc — impresia totală a ideilor dumitale asupra mea, a aprins o nebănuită scînteie în mine..."

Conlucrarea aceasta ne-a rămas în urme de corespondenţă, ne-a rămas în urme de colaborare intimă...

Goethe spune : „Schiller m-a readus la poezia pe care o părăsisem de foarte multă vreme".

Colaborarea precisă a fost în acele *Xenii,* această lucrare în formă epigramatică trimisă în lume de Goethe şi Schiller, părinţii clasicismului german — care nu vroiau să imite în mod fidel clasicismul grecesc şi [vroiau] * să culeagă numai forme pentru noul conţinut german — trimisă în lume[a] de atunci, ca un repros, şi care a stîrnit multe şi violente împotriviri împotriva acestor mari clasici. [...]

---

* În textul de bază : „vrea".

„Teatrul, în seara aceea, semăna cu o casă de nebuni : priviri care fulgerau ; pumni care se înălțau ; picioare care tropoteau ; răcnete care umpleau de larmă întreaga încăpere. Oameni străini cădeau unii în brațele celorlalți ; femeile năvăleau spre ieșiri și una chiar căzu leșinată. Era o uriașă și nețărmurită eliberare, ca aceea care întovărășește răsăritul unei noi creații din cețurile haotice."

Iată ce povestește un martor ocular, Pichler, în *Cronicile Curții și ale Teatrului Național din Mannheim*, cu privire la premiera *Hoților* lui Schiller. Era în ziua de duminică 13 Ianuar 1782. Autorul era un copilandru. Despre piesă mersese vestea, așa că deși spectacolul începea la ora cinci, de la unu toată lumea era înghesuită și nimeni nu se mai putea mișca în sală. Toate orășelele învecinate : Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Worms au alergat la Mannheim să ia parte la această reprezentație care aprindea ca pe o torță toate sforțările și idealurile unei întregi epoci, și care avea să însemne o dată hotărîtoare nu numai în literatura dramatică germană, dar și în cea universală.

Libertatea era flamura și visul tuturor ; și cu cît întîrzia să se arate, cu atît germenul acesta virulent, care trăia în vechile forme ale vieții le rodea mai adînc cu otrava lui. Astfel că, atunci cînd apare — și în *Hoții* se înalță ca un cîntec imens —, răstoarnă orbește tot ce întîlnește în calea sa, trecînd

cu mult dincolo de așezările sociale, și zdruncinînd cu iureșul său, inconștient și dintr-o singură bucată, pînă și așezămintele cutumiare. Schiller lucrează cu această absurdă și nelimitată putere și el. Nu numai legea, dar morala însăși e întrecută și refăcută de Karl de Moor. Bătrînul Moor are doi fii : pe Karl și pe Franz. Cel dintîi — cel mai în vîrstă — e departe de tatăl său și înzestrat de natură cu toate calitățile. Cel de al doilea locuiește în casa părintească și e uitat cu totul de ursitoarele darnice. Nu-i rămîne altă armă, în viață, decît vicleșugul, și pe aceasta o mînuiește cu istețime. Franz pizmuiește lotul fratelui său și dorește să-l alunge cu totul din dragostea bătrînului Moor.

Începe, deci, intriga și izbutește. Karl, la primirea unei scrisori presupusă din partea tatălui său — scrisoare prin care este hulit și hărțuit stăruitor de teoriile și propunerile îndrăznețe ale lui Spiegelberg, un tovarăș de viață studențească — se hotărăște : rupe toate legămintele cu societatea și pornește să haiducească. (Acesta e dealtfel echivalentul — și la Schiller mai ales — al termenului german *Räuber*. Nu înțelegem de ce s-a păstrat și acum vechiul, inexpresivul și astăzi, pejorativul titlu *Hoții*). Franz însă construiește mai departe. Travestind un credincios, pe Hermann, el pune să i se aducă vestea bătrînului Moor că fiul său Karl a murit în lupta de lîngă Praga. Bătrînul cade în nesimțire. Cum nu se sfîrșește însă cu el, a fost doar un leșin iar nu moartea dorită de Franz, acesta, tot prin intermediul lui Hermann, își închide tatăl într-un turn unde trebuie să piară, el dîndu-l mort și luîndu-i succesiunea, în locul fratelui său dispărut.

Karl ajunge, grație calităților sale, marele și vestitul haiduc, de care vorbește o lume întreagă. Singură să-i mai păstreze amintirea și dragostea a rămas Amalia, verișoara lui, din inima căreia Franz vrea să-l smulgă întrebuințînd orice mijloc, de la vorbă bună pînă la teroare.

Karl, într-un drum pe care-l face înspre casă, află de cele întîmplate și de gîndurile vrăjmașe ale lui Franz. În pădure descoperă și turnul în care e închis tatăl său și îl eliberează. Trimite de îndată o poteră să i-l aducă pe Franz, mort sau viu. Setea de răzbunare îl arde. Dar Franz se omoară mai înainte ca să cadă în mîinile haiducilor. Bătrînul Moor află și el în urmă de nelegiuita îndeletnicire a fiului său Karl și moare. Singură, Amalia îi rămîne alături haiducului Karl. Dar

el e legat prin jurămînt de tovarăşii săi din codru. Nu-i poate părăsi pentru a-şi căuta aiurea fericirea. După dorinţa ei, o omoară pe Amalia, iar el pleacă să se predea autorităţilor.

Poate mijloacele naive de construcţie ale *Hoţilor*, şi mai ales în prima parte a piesei ; poate culoarea şi argumentul istoric, de eliberare şi iureş din preromantica germană au pledat şi au accentuat peste măsură antiteza dintre Karl şi Franz. E adevărat că drama [din] „Sturm und Drang" suferă o covîrşitoare influenţă a dramei engleze şi în special a celei shakespeariene (şi aceasta printr-un vechi şi lent proces de înrîurire, datorat în primul rînd trupelor de comedieni englezi, care mai bine de un veac au alimentat publicul german cu teatru de dincolo de Canal). De asemeni, ca ideologie generală a epocii, şi Germania, şi mai ales Germania centrelor universitare, deci a tineretului, era pregătită pentru ideile mari şi generoase, în special pentru ideea de libertate, care se pregăteau de scriitorii francezi ai veacului al XVIII-lea. În special Rousseau, cu filozofia lui idilică, se resimte în opera aceasta de tinereţe a lui Schiller, care, prin eroul său principal, eroul ideologiei lui, reface o morală, mai bună, mai dreaptă la adăpostul inspirator al codrilor. Toate acestea se îmbină în tragedia familiei [lui] * Moor. Însă nici Karl nu e numai frumuseţe şi ideal, după cum nici Franz nu e numai demonism. Un comentator, Bulthaupt, a vrut să deplaseze argumentarea, lăsînd în picioare pe eroi, ca pe două puteri extreme şi antagoniste, răsărite, în conflict, pe baza unei vechi instituţii de drept : majoratul, care, e adevărat, se poate urmări în ţesătura tragediei lui Schiller. Majoratul este dreptul exclusiv la succesiune al primului născut. Împotriva acestei nelegiuite instituţii se ridică Franz, instituţie care vine, pe lîngă natura care l-a deformat, să mărească blestemul existenţei sale.

Cred că e greşit să cercetăm conflictul pe un acelaşi plan pe care s-ar afla de la început cei doi fraţi. Izvorul e Karl cu temperamentul său impetuos şi anarhic. În jurul său, pentru a-i desfăşura acţiunile, după cum dorea Schiller, se organizează restul, şi în primul rînd Franz. Tragedia porneşte de la idee, de la atmosferă, al cărei purtător de steag e Karl. Franz — realizat după un model mare, Richard al III-lea al lui Shakespeare, în monoloagele-autodescrieri mai ales — e

---

* În textul de bază : „de".

necesitat de Karl, care atrage toată măsura, toată dozarea efectelor din întreaga piesă. Tema nu e o apă care se taie în două de botul unei luntre, ci un şuvoi torenţial — cel mai de seamă haiduc.

Tot de la Shakespeare a învăţat Schiller tehnica acţiunii duble pe care o mînuieşte cu o îndemînare uimitoare pentru un începător, încleştînd-o în scene de un zguduitor tragic. Regăsirea bătrînului Moor, de către Karl, în pădure, şi orchestrarea acestui motiv în sufletul haiducului, în sînul haiducilor şi în natură, e de o mare frumuseţe şi prevesteşte neîndoios cariera de teoretician strălucit şi [de şi] mai strălucit poet dramatic a lui Schiller. [...]

Heinrich von Kleist și realismul german

HEINRICH VON KLEIST ŞI REALISMUL GERMAN

La un sfert de veac după manifestările revoluţionare din tinereţe ale lui Goethe, după acel „Sturm und Drang" în care el a jucat un rol important şi căruia îi datoreşte multe opere, a apărut în literatura germană, în preajma anului 1800, o generaţie de scriitori mari, pe care istoria literară a botezat-o „generaţia romantică". Aceasta venea din aproape aceleaşi izvoare ca „Sturm und Drang" — care, la început, cuprinsese pe Schiller şi Goethe — adică din aceeaşi ideologie a lui Herder, din aceeaşi rupere totală cu iluminismul veacului al XVIII-lea, din aceeaşi aplecare asupra cercetării şi trăirii fără frîu a tuturor sentimentelor, şi dintr-o vastă recuzită romantică (ce caracterizează romantismul de pretutindeni, dar în special pe cel german), anume pesimismul şi misticismul, fiind foarte aproape de biserica romano-catolică şi de catolicism. Nucleul clasic alcătuit din [Schiller] * mai ales, împreună cu Goethe de la Weimar, era înconjurat de această mişcare ca o insulă de apele unui şuvoi care venea din Shakespeare, ocolea insula şi mergea mai departe în romantica germană.

Acestei generaţii îi aparţine — cronologic cel puţin — Heinrich von Kleist, ciudat scriitor, dificil, în sensul pătrunderii şi tălmăcirii lui, dar mai cu seamă ca explicare a unei vieţi tumultuoase.

---

* În textul de bază : „Shakespeare".

Este interesant — şi capătă un relief deosebit — Kleist, mai ales cînd este apropiat de acel Goethe al maturităţii. Aceste două temperamente sînt cu desăvîrşire opuse. Goethe este omul clasicizant, omul care şi-a găsit echilibrul nu numai în operă, dar şi în acea viaţă de mare înţelept, cum a fost totdeauna, pe cîtă vreme Kleist rămîne antipodul său. Kleist face parte, prin viaţa sa, din generaţia de romantici. Rămîne să vedem ce valori are să dea sfărîmata lui viaţă operei sale.

Apropierea de Goethe nu este nesemnificativă. Marele poet de la Weimar nu l-a iubit niciodată pe Kleist, cum nu l-a iubit niciodată pe Heine. Dealtminteri, aceste două temperamente revoluţionare — Heine şi Kleist, Heine mai mult decît Kleist — au avut totdeauna o atitudine de frondă faţă de bătrînul înţelept de la Weimar.

Goethe depăşise epoca titanică şi tumultuoasă. E o mare deosebire între epoca romantică din tinereţea lui Goethe şi romantismul lui Kleist. Romantismul lui Goethe a fost mai mult un titanism ; romantismul lui Kleist — în viaţă, nu în operă — a fost o turburare a apelor, o enormă confuzie în orientare, o confuzie a sentimentelor în continuu zig-zag între pesimism şi optimism, cu o curbă care merge descrescînd. De unde Goethe, tînărul, începe cu pesimismul — Werther fiind exponentul şi eroul întregii *Weltschmerz* al durerii umane — [după care] merge ascendent şi îşi găseşte echilibrul, Kleist merge invers, descendent : de la optimism la pesimism.

Aceste două temperamente nu se puteau suferi. De aceea, aproape permanent, Goethe, poate nici cu înţelegerea prea aplecată pentru lucrurile noi, are zîmbete pentru îndrăzneţele opere ale lui Kleist, dintre care nu a acceptat decît una singură — cu destulă şovăire — şi anume *Urciorul sfărîmat.*

Kleist se caracterizează prin această curbă descendentă a vieţii lui, care începe cu manifestări de optimism tineresc şi merge pînă la sinucidere ; se caracterizează printr-o hipersensibilitate romantică şi printr-o imposibilitate de redresare faţă de loviturile primite de la viaţă. Existenţa lui Kleist e ca o gingaşă înflorire peste care zăpezile vieţii — aşa cum cad şi pe vieţile noastre — nu se mai ridică niciodată şi usucă şi putrezesc locul pe care au căzut. De aceea, această viaţă extrem de turbure şi dezechilibrată are repercusiuni asupra ope-

rei sale. Înainte de a trece la analiza ei, o schiță sumară a vieții lui Kleist folosește.

Heinrich von Kleist s-a născut la 1777 în orașul Frankfurt pe Oder, dintr-o familie de juncheri prusaci, ofițeri în armata lui Friedrich al II-lea. Se spune că în timpul războiului de șapte ani cel puțin cincizeci de oameni cu numele acesta și cu diferite grade, toți din spița Kleist, ar fi murit în bătălie. El însuși și-a pierdut tatăl dar nu în luptă.

Rămas de tînăr fără tată și fără mamă, Kleist este crescut de niște rude în familia tatălui, în sentimentul hipertrofiat de atașament față de o soră a lui vitregă, Ulrike, ființa cea mai apropiată de el, căreia el îi trimite cele cîteva rînduri spăimîntător de tragice, înainte de a se sinucide, în ziua de 21 noiembrie 1811, la Wansee, lîngă Berlin, aproape de Potsdam.

Deci, o viață de numai 34 de ani, o viață turburată și aproape ireală, într-un zbucium interior, o viață făcută și condiționat de temperamentul lui Kleist dar și de împrejurări exterioare — obiective, am putea spune. Să nu se uite că acest Kleist trăiește în epoca izbucnirii Marii revoluții franceze.

Va să zică, sensibilitatea lui umanistică, cu toate că ieșea dintr-un mediu reacționar — de ofițeri juncheri prusaci — simpatizase cu această mișcare pentru ca, peste puțin timp, să vadă pe tiranul Napoleon jugulînd revoluția, ca să apuce pe calea care duce la profit personal, să înceapă șirul de războaie împotriva țărilor germanice și să le supună, iar Kleist — caracterizat printr-un mare și cald patriotism german — să reacționeze ca om, ca scriitor și ca ofițer.

Dacă a existat cineva în lumea germană care să deteste francamente pe francezi și, mai ales, pe Napoleon, acela a fost Kleist. Într-o scrisoare adresată logodnicii lui, Wilhelmine von Zenge, dintr-o călătorie la Paris, capitala Franței este descrisă înspăimîntător, fie că în bună parte e realitate în această descriere, fie că, în cele mai multe cazuri, numai zvonuri. Din fel de fel de exemple, pe care le dă, se vede profunda antipatie a lui Kleist pentru vecinii de peste Rin ai țării.

Crescut acasă, educat acasă, nu la școală, dintr-un fel de prejudecată de castă, e lesne de înțeles că la 18 ani [Kleist] trebuie să ia cariera tuturor strămoșilor săi. Intră, prin urmare,

într-un regiment de gardă la Potsdam, face campania Rinului, la 1793, ia parte la împresurarea cetății Mainz și se întoarce în garnizoană la Potsdam.

Temperamentul eruptiv al lui Kleist — și totuși foarte sensibil la dreptățile și nedreptățile sociale — nu poate să mai suporte climatul armatei germane de la acea epocă, armată care era tot aceea de pe timpul lui Friedrich al II-lea, în care se înjura, se bătea, se schingiuia. Era o adevărată instituție de creștere a animalelor inferioare, nu de oameni, această armată.

Kleist demisionează, dorind să-și caute o slujbă în administrația prusacă. Între timp se logodise cu fata colonelului său de regiment, Wilhelmine von Zenge, care nu-l iubea pe el, ci pe fratele lui. În acea explozie de viață, neștiind bine încotro să o ia, Kleist propune logodnicei sale să plece cu el în lume. Wilhelmine refuză, logodna se rupe și Kleist pleacă pentru puțină vreme în Franța, întovărășit de Ulrike. La întoarcere se oprește în Elveția, stă în casa unui prieten, scriitorul Zschokke, unde intervine un pariu între acesta, Wieland — fiul poetului cu același nume de la Weimar — și Kleist, avînd drept obiect [realizarea] ce[lei] mai izbutit[e] oper[e] literare * inspirată de o litografie din camera lui Zschokke. Era o gravură franceză înfățișînd o femeie care venea înaintea judecătorului cu un urcior spart. Acesta este izvorul de inspirație al piesei *Urciorul sfărîmat*. Zschokke se obligase să scrie o satiră cu acest subiect, Wieland o povestire și Kleist o piesă de teatru, care a și cîștigat rămășagul. Dintre cele trei scrieri rezultate, singura care mai dăinuiește și astăzi, cu o valoare deosebită, este această piesă de teatru.

Kleist se reîntoarce în Germania și trăiește o viață din ce în ce mai neliniștită. Trece pe la Weimar, [unde-l] cunoaște pe Goethe. Ultimii ani și-i petrece între Dresda și Berlin. Pesimismul său progresează cu pași mari. În cele din urmă, după o serie de opere remarcabile, Kleist se sinucide în tovărășia unei necunoscute. El căutase pe cineva care să moară împreună cu el și găsise pe această doamnă care era bolnavă de o boală incurabilă.

---

* În textul de bază: „obiect cea mai izbutită operă literară".

Este impresionantă mărturia hangiţei de la *Zum Neuen Krug* (un han de lîngă Potsdam), în care [se] povesteşte cum au venit cei doi tineri şi cum au făcut pregătirile sinuciderii.

Kleist şi doamna Vogel sosiseră într-o caleaşcă particulară, căreia i-au dat drumul şi au cerut fiecare aparte [cîte] o cameră. Era în ziua de 20 noiembrie a anului 1811. Ei au petrecut toată noaptea, fiecare în camera lui, scriind scrisori. A doua zi de dimineaţă, foarte veseli amîndoi, au spus hangiţei să le aducă prînzul dincolo de marginea lacului, fiindcă de acolo pot să privească peisajul. Hangiţa le-a făgăduit şi ei au plecat cu un coşuleţ acoperit în care erau, probabil, cele două pistoale cu care voiau să se sinucidă. Tinerii s-au instalat pe marginea lacului şi au trimis un servitor la Berlin să ducă scrisorile de înştiinţare a morţii şi de adio domnului Vogel, soţul doamnei, şi Ulrikei, sora lui Kleist. Tinerii au dansat tot timpul, întrebînd pe hangiu din ce în ce mai stăruitor dacă, după părerea lui, omul trimis cu scrisorile va fi ajuns la Berlin. În clipa cînd li s-a spus „da" de către hangiţa care le adusese cafeaua foarte puternică, poruncită special de Kleist, ei au socotit că momentul acţiunii sosise. Pe cînd femeia se întorcea de la ei — abia făcuse cîţiva paşi — a auzit o detunătură. Nu a dat nici o atenţie, crezînd că se trage în păsări. După puţin a auzit a doua detunătură. Ceva mai tîrziu a găsit-o pe doamna Vogel cu inima străpunsă de un glonte care ieşise prin spate. Kleist îşi trăsese în gură şi glontele ieşise prin spatele capului.

Aşa s-a petrecut sinuciderea lui Kleist, pe care el o anunţase surorii lui, Ulrike, prin următoarea scrisoare :

„Nu pot să mor — aşa vesel şi mulţumit cum sînt acum — fără a mă împăca cu toată lumea şi înaintea tuturor, cu tine, scumpa mea Ulrike...

Ai făcut pentru mine, pentru a mă salva, nu numai tot ce a stat în puterile unei surori, ci ale unui om.

Adevărul este că nimic pe lume nu mi-ar mai putea fi de folos. Şi acum rămîi cu bine ! Şi facă Cerul ca la moartea ta să-ţi fie hărăzită măcar [o parte] din bucuria şi negrăita veselie, care îmi sînt date mie, acum. Aceasta este urarea mea cea mai adîncă pe care pot să ţi-o fac. În dimineaţa morţii mele,

Heinrich al tău.

21 noiembrie 1811".

Iată cum s-a sfîrşit scurta viaţă a lui Kleist, rămînînd în urma sa o operă foarte însemnată.

Contemporanii nu l-au iubit pe Kleist şi nu i-au preţuit opera. Totuşi, unii au avut şi altă părere. Acela care, cel dintîi, notează lucrul acesta, cu admiraţie pentru Kleist, este bătrînul poet Wieland, tatăl [scriitorului Wieland] *, din Elveţia, într-o scrisoare adresată, în 1804, prietenului său, doctorul Wedekind de la Mainz — care îl căutase într-o boală grea pe Kleist — cu privire la prima ori a doua lucrare dramatică a acestuia, o piesă din care nu a rămas decît un fragment. E vorba de *Robert Guiskard,* după numele unui prinţ al norman[z]ilor, din a cărui viaţă voia să facă o piesă de teatru. Iată ce scria Wieland : „Şi trebuie să-ţi mărturisesc că am fost uimit, şi nu cred să exagerez, cînd îţi afirm că dacă spiritele lui Eschil, Sofocle şi Shakespeare s-ar fi unit pentru a crea o tragedie ar fi dat — dacă îmi e îngăduit să judec întregul după un fragment — *Moartea normandului Guiskard,* pe care mi-a cetit-o Kleist. Din acea clipă am văzut limpede că tînărul Kleist s-a născut cu menirea să umple marele gol din literatura noastră dramatică, neîmplinit, după părerea mea, nici chiar de Schiller şi Goethe. De aceea, lesne îţi vei putea închipui cîte insistenţe am depus pe lîngă el pentru desăvîrşirea operei. S-a arătat foarte bucuros de impresia lăsată asupra mea şi mi-a făgăduit că va lucra".

Wieland atinge aici un punct cardinal din ceea ce ne preocupă : valoarea enormă a lui Kleist în dramaturgia germană şi depăşirea acestei dramaturgii germane, care să se apropie de Shakespeare, de către acest dezechilibrat tînăr care părăseşte viaţa la 34 de ani.

Pentru a înţelege mai bine acest lucru, e nevoie să schiţăm foarte iute un tablou al acestei dramaturgii germane, spre deosebire de celelalte dramaturgii.

Sistemele de dramaturgie care au creat operele cele mari de-a lungul ultimelor patru [secole] : ** sistemul englez, spaniol, francez — erau sisteme naţionale, adică scriitorii reprezentau la un moment dat comunitatea în toate trăsăturile şi aspiraţiile ei : Renasterea engleză [în care] omul este în primul plan : iată-l pe Shakespeare ; viaţa închisă a Barocului spa-

---

* În textul de bază : „celui".
** În textul de bază : „decenii".

niol, între biserică şi tron : iată-l pe Lope de Vega, iată-l pe Calderón ; stilul francez, stil de Curte, dar cu iz de libertate şi de frondă, al veacului al XVII-lea : iată-i pe clasicii francezi în mijlocul cărora cel mai activ şi mai viu e genialul Molière.

Nimic din toate acestea în Germania, care, cu sfărîmarea ei politică, nu a izbutit să-şi găsească unitatea naţională decît foarte tîrziu, ceea ce a împiedicat [afirmarea] stilul[ui] acesta al teatrului şi al dramei naţionale. Unitate politică nu a avut nici Italia, dar această ţară a reuşit, nu printr-un stil literar, ci printr-unul teatral — mă gîndesc la Commedia dell'Arte — să aibă un fel de unitate artistică înainte de [a o avea pe] cea naţională, realizată de Cavour, în secolul al XIX-lea.

De la Gryphius, scriitorul de Baroc german, pînă la Kleist, toate marile nume care au defilat prin literatura germană nu au fost decît nume izolate, nume de personalităţi ale căror opere erau ieşite din propriile lor preocupări [şi] nu din masa poporului care nu a putut să dea pe exponentul ei dramatic.

Lessing este un dramaturg foarte puţin reliefat şi marcat ca atare. El e mai mult un moralist pentru care piesa de teatru serveşte mai degrabă drept catedră de la care îşi propovăduieşte ideile.

Schiller cade într-o epocă de „Sturm und Drang" şi se desăvîrşeşte în clasicismul de la Weimar. El lasă opere definitive, dar nu este un autentic dramaturg, pentru că la fundul operei schilleriene se găseşte patosul retoric, o pledoarie pentru ideile care, cercetate bine, stau în afară de însăşi structura intimă a dramei, aşa cum trebuie să fie totdeauna şi cum se vede la Shakespeare.

Goethe urmează acelaşi drum. El se realizează la început într-o formă quasidramatică, în acel *Götz von Berlichingen* şi apoi în prima parte a lui *Faust,* pentru ca la sfîrşit, în partea a doua a acestei tragedii, să cadă într-o filozofie prezentată cînd epic, cînd liric, fără să reprezinte, la un moment dat, structura, nucleul, celula dramatică reprezentativă a germanismului.

Această mare funcţie avea să o îndeplinească Heinrich von Kleist. Contemporanii lui nu şi-au dat bine seama de lucrul acesta. Abia în perspectiva anilor, pe la mijlocul veacului al XIX-lea, începe să se precizeze clar poziţia lui Kleist. Cel dintîi care o subliniază este marele dramaturg german Friedrich

Hebbel. El dă alarma descoperirii acestui mare şi unic începător de dramă autentică germană, care este Kleist. În această dramă germană va trebui să ne plimbăm puţin şi să analizăm, în toate ciudăţeniile şi contrazicerile ei, opera kleistiană.

Cu ce venea Kleist să se realizeze ca scriitor ? Cu o doctrină ? Nu, venea cu un temperament dezechilibrat, iar romanticii germani — mai ales aceia cu care avusese contact : Schlegel şi Tieck — n-au putut să realizeze nimic dramatic, ci doar ceva liric, cîte ceva epic şi foarte mult critic, dar mai cu seamă ca traducători. Schlegel şi Tieck sînt marii traducători valabili ai lui Shakespeare şi ai lui Calderón pînă astăzi.

Kleist izbuteşte să creeze drama germană valabilă, prin temperamentul său, care, depărtat de romantism, atunci cînd începe să-şi scrie opera are întoarceri la viaţa însăşi de care romanticii se depărtau, adică, prin poziţia ferm realistă faţă de unele valori ale vieţii, pe care le ia şi cu ajutorul cărora încadrează dramatic şi autentic opera pe care vrea să o facă.

Acest realism al lui Kleist stă mai clar şi mai precis decît în celelalte piese în *Urciorul sfărîmat*, dînd un caracter intim dramatic pe care nu l-a avut nici un scriitor german pînă la el.

Opera lui Kleist este destul de bogată şi începe cu piesa *Familia Schroffenstein* (semănînd cu *Romeo şi Julieta*), cu fragmentul din *Robert Guiskard* şi cu o serie întreagă de lucrări din care vom desprinde cîteva, cu ajutorul cărora vom pune în lumină caracteristicile şi felul de a lucra al lui Kleist.

În acest scop, cred că prima piesă care trebuia pomenită şi analizată este *Amphitryonul*. Kleist a pornit să scrie această piesă de la traducerea pe care se apucase să o facă [după] * comedia cu acelaşi nume a lui Molière. Apropierea de scriitorul francez dă un deosebit relief personalităţii lui Kleist.

Amphitryonul lui Molière este poate una dintre cele mai frumoase piese ale acestuia. Marele clasic francez a căutat aici o formă deosebită, de înaltă poetică, ce-i sta la îndemînă, părăsind de multe ori alexandrinul pentru stanţe armonioase, cu versul rupt, apropiindu-se în felul acesta de prozodia şi eleganţa stilului din veacul al XVII-lea francez, mai ales de La Fontaine, unul dintre cei mai mari scriitori francezi ai acelui timp.

Apucîndu-se să traducă *Amphitryonul*, Kleist părăseşte stanţele, înlătură eleganţa molierescă în formă şi foloseşte ende-

* În textul de bază : „de pe".

casilabul iambic, pe care, dealtfel, îl va folosi în toate operele sale proprii.

Pînă la actul II, scena IV, traducerea merge fidel. De la mijlocul actului II Kleist părăseşte total pe Molière, făcînd în continuare operă pur kleistiană, printr-o interpretare cu totul personală a acestui subiect. *Amphitryonul* lui Molière şi *Amphitryonul* lui Kleist sînt două piese total deosebite prin tonalitatea, temperamentul şi valorile pe care fiecare scriitor le-a pus în aceste piese. Iată subiectul piesei.

Jupiter se hotărăşte să înşele pe soţul Alcmenei şi se înfăţişează acesteia sub chipul bărbatului ei. De aci un joc întreg de cunoaşteri şi recunoaşteri, un joc mergînd spre comedia lui Molière, păstrîndu-şi o trăsătură caracteristică pentru Alcmena. În piesa lui Molière, femeia nu ştie niciodată cînd este soţul ei şi cînd e Jupiter, ci rămîne în desăvîrşita neştiinţă a acestui lucru. Spectatorul vede însă. De aci valoarea deosebită a lui Kleist care pătrunde în psihologia Alcmenei, dîndu-i posibilitatea să vadă că ea este obiectul unui joc infernal. Prin binecunoscuta metodă kleistiană, acest joc se marchează cu cîteva lucruri rele.

În bună măsură, Kleist a folosit pentru teatrul său stări în care conştiinţa fiinţei omeneşti este turburată sau anihilată : visul, miracolul sau chiar somnambulismul. Astfel, în *Amphitryonul* pune miracolul, în *Penthesilea* visul, iar în *Prinţul de Hamburg* : somnambulismul.

Legătura dintre realitate şi personajele care sînt turburate prin jocul dublu se face prin cîteva lucruri materiale care rămîn în mîna acestor personaje, pentru ca ele să poată să-şi dea seama că n-a fost vis, miracol ori somnambulism. Alcmena are dovada că n-a fost soţul ei, fiindcă pe centura bărbatului, în loc să fie gravat un *A*, este gravat *J*. Acest *J* o dezorientează total, ea cade într-o turburare adîncă şi situaţia de comedie din *Amphitryonul* lui Molière se transformă la Kleist într-o adevărată tragedie de conştiinţă, în acel teatru nevăzut, care — bine a spus Goethe — îl afecţionează Kleist, preocupat să creeze un teatru în care lucrurile esenţiale se petrec nu în faptele care defilează în faţa spectatorilor, pe scenă, ci dincolo, în psihologia personajelor.

Aş adăuga peste aceasta epitetul goetheean că teatrul lui Kleist este un teatru al reacţiunilor neaşteptate — în faţa că-

rora spectatorul rămîne uimit — reacţiuni care par arbitrare (şi de aci a decurs multă vreme neînţelegerea operei lui Kleist), dar care sînt justificate de legile intime ale psihologiei personajelor, dînd un peisaj de turburare dureroasă, sufletească, umană.

A doua piesă — foarte importantă şi ea — în opera kleistiană este *Penthesilea,* aceea care l-a indignat în cea mai mare măsură pe Goethe. Cînd i-a fost adusă, a exclamat : „Este o piesă barbară !" Într-adevăr, cruditatea psihologiei, mai ales în final, este de o barbarie nebănuită.

Piesa este totuşi profund impresionantă. Nu se poate juca, pentru că îi trebuie o mare interpretă care să aibă toată gama posibilităţilor, de la tragicul Medeei, de pildă, pînă la candoarea Julietei. La noi s-a făcut o încercare, jucîndu-se între cele două războaie. A fost pusă în scenă de Soare Z. Soare, în interpretarea Marioarei Voiculescu, dar nu a prins, tocmai prin ciudăţeniile ei şi, poate, prin defectuozitatea prezentării pe scenă rulantă a unui decor foarte interesant dealtfel, care putea să dea diferite aspecte, dar nu remedia neînţelegerea profundă a jocului ireal.

Penthesilea este regina amazoanelor, a unor femei care, ca şi ea, călăresc. Ele sînt un fel de „pendant" sudic al Walkiriilor nordice şi au venit în tabăra de la Troia, fără să ţină parte nimănui. Se luptă cu grecii, ca şi cu troienii. Fac prizonieri greci şi troieni şi se retrag din cînd în cînd.

Achile, eroul grec, se hotărăşte să dea o luptă personală cu această regină a amazoanelor. La un moment dat, e gata să o ucidă, însă o cruţă. Penthesilea cade la picioarele lui într-un quasileşin din care trece în somn adînc şi cînd se deşteaptă are impresia că Achile este prizonierul ei (nu ea, cum de fapt era), fiindcă nu-şi aminteşte ce s-a petrecut în timpul visului. Crezîndu-se cea mai puternică, ea povesteşte lui Achile peregrinările amazoanelor şi ţinta lor.

Pe malurile răsăritene ale Mării Negre, puţin mai spre nord, asupra unui vechi popor scit au năvălit hoarde duşmane de la sud şi au nimicit pe toţi bărbaţii, nelăsînd decît femeile. Acestea s-au constituit într-un popor de femei şi şi-au zis amazoane, pentru că şi-au tăiat sînul drept, ca să poată trage mai bine cu arcul şi să nu fie împiedicate în poftele războinice.

Ele au pornit, invers [de cum au pornit] * pe vremuri romanii, în răpirea sabinelor, să-şi răpească soţii.

În tabăra greco-troiană ele nu fac decît să intervină cînd într-o parte, cînd în cealaltă şi să răpească pe bărbaţii de care au nevoie pentru ca neamul să nu li se stingă.

În credinţa că a învins, Penthesilea vrea să plece, luînd pe Achile ca sclav. Acesta îi aminteşte atunci că ea este sclava lui. O furie cumplită o cuprinde pe regină, care totuşi [îl] iubeşte pe Achile.

Jocul acesta de trecere de la furie la duioşie, de la dragoste la ură, joc al ambelor personaje, dar mai cu seamă al Penthesileei, creează acel teatru nevăzut despre care am pomenit mai sus, acel teatru al reacţiunilor neaşteptate şi spontane, care dau fond dramatic teatrului kleistian.

În cele din urmă, Penthesilea, dezolată că pierde partida, îşi cheamă toată hoarda de amazoane, care vin cu elefanţi şi cu cîini, se reped asupra lui Achile şi acesta este sfîşiat de cîini. După sîngeroasa faptă — dîndu-şi seama cît l-a iubit pe Achile — Penthesilea se stinge de durere.

Se vede, prin urmare, acelaşi mecanism şi în *Amphitryonul* şi aici, dar, mai cu seamă, se vede lucrul acesta într-o altă piesă reprezentativă a lui Kleist, în *Prinţul de Hamburg*.

Acţiunea se petrece într-un castel din Brandemburg, pe vremea războiului cu suedezii, înainte de faimoasa luptă de la Fehrbellin. Prinţul de Hamburg, comandantul unui detaşament de cavalerie, stă şi visează în grădina castelului şi din visul acesta, influenţat de lumina lunii, trece într-o stare apropiată de somnambulism. Atunci intră electorul de Brandemburg întovărăşit de prinţesa Natalia de Orania, care vor să-i joace o farsă. Prinţesa se pretează la jocul acesta şi după aceea pleacă, dar îşi uită mănuşile.

Acelaşi amănunt material face şi aici legătura cu realitatea. În *Amphitryonul* era litera de la centiron ; aici este mănuşa, pentru ca personajul să-şi dea seama că nu a fost vis. Urmează un joc, de data asta mai adus pe planul realităţilor şi al faptelor, un joc bine echilibrat, care face din *Prinţul de Hamburg* una dintre piesele cele mai strălucite ale lui Kleist.

Din cauza stării sale, prinţul nu a putut să ia seama bine la toate ordinele care s-au dat şi atacă împotriva dispoziţiuni-

---

* În textul de bază : „ca".

lor, însă iese victorios. Totuşi faptul nu i se iartă de către electorul de Brandemburg şi prinţul este adus înaintea consiliului de război, judecat şi condamnat la moarte pentru că nu a ascultat ordinul. În cele din urmă, oscilînd între onoare şi iubire, totul se sfîrşeşte cu bine şi Natalia de Orania cade în braţele prinţului, care este graţiat.

Piesa este alcătuită dintr-un tumult, din trecerea neobişnuită de la o stare sufletească la alta a personajelor.

Aceasta este dramaturgia lui Kleist. Cum izbuteşte să o realizeze scenic este foarte uşor de urmărit. Autorul întrebuinţează procedeul „spargerii" sentimentelor şi spargerii dialogului. La un moment dat, sentimentele dintr-o scenă sînt întrerupte printr-un şir de mici replici, care aruncă la periferia interesului aceste sentimente, pentru ca pe urmă, în scenele care urmează, materialul prezentat să fie strîns la un loc şi să dea o adîncime şi o suprafaţă mai mare sentimentelor prin acele scene robuste care creează drama kleistiană.

În *Urciorul sfărîmat* sînt [frecvente] asemenea scene şi asemenea alternări de spargeri de replici, cu scene robuste de un relief deosebit.

Unul dintre marii profesori de teatru, Iulius Bab, care a fost mulţi ani dramaturgul teatrului din Berlin, scrie undeva că nu există autor mai greu de jucat decît Kleist, tocmai din cauza acestor spargeri de situaţie, de replici frînte. Este un fel de mecanism de *horlogerie* fină, care trebuie păstrat de directorul de scenă şi de actori în toată precizia lui.

Într-o scenă tumultuoasă, de pildă, nu trebuie să iasă un vacarm, o pastă amorfă, în care replicile să se transforme într-un mormăit, ori într-un guiţat, ori într-un ţipăt. Nu ! Fiecare replică trebuie să rămînă distinctă, cu valoarea ei emoţională şi emotivă. Trebuie găsit ritmul potrivit în care să se desfăşoare jocul actorilor, ceea ce nu se poate face decît după laborioase şi îndelungi repetiţii.

Procedeul acesta nu lipseşte nici din *Urciorul sfărîmat,* una dintre cele mai realiste şi mai reuşite comedii din literatura germană. Sînt în această piesă două, trei „spărturi" de o dificultate enormă.

Urciorul sfărîmat a fost acceptată de Goethe, fiind piesa cea mai apropiată, poate, de gustul lui, şi jucată la teatrul din

Weimar, pe care îl conducea. Piesa este de un realism brutal, însă și de culori încîntătoare, cu multe lucruri crude înăuntru. Goethe avea un stil solemn și își învăța trupa să vină în fața cuștii sufleorului să debiteze rolurile cam în genul operei. El a fost izbit de acest stil, a cărui autenticitate de mare creație a simțit-o în același timp și, pentru a face piesa mai inteligibilă, a împărțit-o în acte.

Într-adevăr, *Urciorul sfărîmat* este o piesă dintr-un singur act, cu toate că are 2050 versuri. O piesă mijlocie de Shakespeare are cam 3000 de versuri ; ceea ce înseamnă că actul lui Kleist face mai mult decît jumătate [de] piesă. I s-a părut lui Goethe că e mult prea lung și de aceea l-a tăiat prin două lăsări de cortină, nenorocind piesa, fiindcă tocmai unitatea strînsă, care trebuia servită ritmului (pentru ca spectatorii să nu simtă lungimea) făcea posibilă reprezentarea piesei.

A fost una dintre cele mai memorabile căderi. Un martor ocular scrie că pînă și un funcționar din administrația ducelui Karl August de [Saxa-] Weimar îndrăznise să fluiere piesa. Ducele, care asista la spectacolul în avanscenă, ar fi scos capul din lojă și ar fi spus : „Cine este îndrăznețul care în prezența soției mele fluieră acest spectacol ?" Omul a fost prins și nu i s-a dat drumul decît după cîteva zile de închisoare.

Goethe, înștiințat de această întîmplare, ar fi spus : „Omul a avut dreptate. Dacă eu nu eram legat de funcția și de atribuțiile mele, aș fi fluierat bucuros în locul lui. În așa hal mă plictisea piesa". Îl plictisea din cauza lui, nu a lui Kleist. Această cădere, la 1808, în cel mai strălucit centru al culturii germane de pe vremea aceea, nu va fi contribuit puțin la îndurerarea și prăbușirea lui Kleist.

Urciorul sfărîmat este o piesă polițistă. Judecătorul Adam, libidinos, se aprinde după țărăncuța Eva și într-o seară îndrăznește să întreprindă o mică aventură galantă și pătrunde în camera fetei. Eva era iubită de Rupprecht, un băiat care tocmai atunci urma să o viziteze. El vine pînă la ușa [de] la intrare, vede un individ, vrea să pună mîna pe el și acesta sare pe fereastră, sparge un urcior și cade pe niște hățiș în care i se agață peruca, dovadă că acela care o purta este însuși judecătorul Adam.

Piesa nu este altceva decît reclamația doamnei Martha, mama Evei, căreia aceasta, nevoind să-i spună cine a spart urciorul, îi dă să înțeleagă că l-a spart iubitul ei Rupprecht. Acesta tăgăduiește și de aci o serie de cercetări întreprinse de judecătorul Adam pentru a afla pe făptaș.

Situația de aci amintește de o altă piesă din alt registru al marii literaturi universale : *Oedip* a lui Sofocle, ceea ce văzuse și Kleist care spune undeva că „*Oedip* este în registrul tragic, ceea ce aici este în registrul comic".

Într-adevăr, *Oedip*, în afară de întreaga problemă adînc umană și de substratul religios pe care îl are tragedia greacă, în fond — s-a spus cu impietate cîndva, dar s-a spus bine — este o piesă polițistă, fiindcă eroul nu face altceva decît să caute pe omorîtorul predecesorului său, care este tot el. Adică, în aceeași persoană sînt întrunite două personaje, vinovatul și judecătorul.

Kleist a vrut să dea o deosebită importanță materialului său dramatic. El nu s-a gîndit să apropie piesa de tragedia lui Sofocle, ci să dea o rezonanță numelor : pe judecător îl cheamă : Adam, pe fată Eva, după numele celei dintîi perechi de oameni. Aici însă păcatul este inversat, nu-l inițiază Eva, ci Adam.

Iată ce probleme pune intelectualul Kleist, chiar într-o piesă țărănească, în care nu trebuie să ne abținem de a vedea și o critică a stărilor din Prusia feudală. Cu toate că acțiunea este plasată în Olanda, într-un sat din apropiere de Utrecht, în realitate, toate ticăloșiile judecătorilor sînt proprii administrației prusace din timpul lui Kleist, pe care acest juncăr prusac, ieșit dintr-o castă retrogradă, și fost ofițer în armată, nu se poate împiedica să nu le constate cu simțul său robust, realist și să nu le satirizeze.

Am făcut un tur de orizont al operei lui Kleist și am încercat să dau o explicație mecanismului tehnicii de creație a acestei opere. În încheiere — nu-mi rămîne decît să adaug că, în afară de dramaturgie, Kleist a cultivat cu succes și povestirea. Au rămas de la el multe lucrări în acest gen, între care cele mai însemnate *Michael Kohlhaas*, *Marchiza de O.*, *Cutremurul din Chili* și *Logodnica lui St. Domingo.* Cine se apleacă

asupra textului german va simţi fiorul unei plăceri deosebite, citind paginile acestui scriitor.

Kleist a fost un mare stilist, un scriitor de strînsă economie, însă încîntător. [El este] aproape — în povestiri — un Caragiale al nostru, ca procedeu, din ale cărui scrieri (*Hanul lui Mînjoală* [...] etc.) nu poţi adăuga şi nu poţi şterge nimic, nici chiar o virgulă, fără a schimba muzica deosebită a frazei.

A rămas în sarcina veacurilor al XIX-lea şi [al] XX-lea să-l descopere pe Kleist şi să-l aşeze acolo unde se cuvine ca un foarte mare scriitor al literaturii dramatice universale.

Teatrul francez în veacul al XIX-lea

Teatrul francez din veacul al XIX-lea — veac variat [cu] teatru interesant — este poate cel mai bogat teatru european în acest răstimp. Franța a cunoscut frămîntări în cursul acestui veac, a cunoscut diferite așezări sociale și politice și cu ele [tot] atîtea diferite orientări, diferite curente de idei. Era firesc ca și teatrul să se așeze și să urmărească această încadrare politică și socială.

Central în acest veac al XIX-lea francez este însă romantismul francez, venit cel mai tîrziu dintre toate mișcările romantice europene. Romantismul francez avea să împrumute anumite trăsături de la celelalte ; o trăsătură din nord, care vine să se răsfrîngă în romantismul francez, prin influența germană și engleză, după cum și o trăsătură din sud, [din] romantism[ul] * italian, care vine să adune și să amplifice viitoarea manifestare a acestor mișcări în Franța.

Vom avea, deci, trei generații de scriitori de teatru, în Franța, de-a lungul acestui veac al XIX-lea. Va fi generația mare romantică, generația de la 1830 ; va fi generația de scriitori de teatru, care merg de-a lungul celor 18 ani din al doilea imperiu, adică generația de la 1850, și, în sfîrșit, generația [de] după catastrofa de la 1870, generația celei de a treia repu-

* În textul de bază : „de romantism".

blici, generaţia de la 1885, care va aduce creaţia teatrală franceză cît mai aproape de noi.

Înainte însă de a examina acest romantism francez în teatru cred că sînt necesare cîteva cuvinte despre manifestările programatice * care anunţă mişcarea cea mare ce avea să vină. Una din aceste manifestări — în legătură cu problema ce ne interesează — este, fără îndoială, contribuţia unui romancier la doctrina de teatru francez şi anume a unui romancier, care este şi el, în bună parte, din romantism, însă se leapădă, pe cît poate de el, avînd să facă o mare carieră de romancier realist. Această personalitate mare a literaturii franceze este Stendhal.

Stendhal, la 1825 — deşi nu a scris nimic pentru teatru — dă la iveală două studii, două mari eseuri, acelaşi, poate, în două părţi, intitulat : *Racine şi Shakespeare*. În acest *Racine şi Shakespeare,* Stendhal respinge ceea ce avea să fie mai tîrziu armătura teatrului romantic, respinge versul mai întîi de toate, afirmînd că proza este mlădioasă, colorată şi este instrumentul ce poate sta la îndemîna oricărui scriitor de talent, ca să exprime orice.

În roman, Stendhal îşi făcuse un ideal din stilul aspru, uscat, sec aproape, „stil de cod civil", aşa cum el singur l-a numit. El merge aşa de departe cu repulsia lui pentru vers — în care în majoritatea cazurilor s-a manifestat teatrul romantic — încît îl numea la un moment dat *cache sottise,* adică mască pentru proşti.

Ceea ce, însă, hotărît respinge Stendhal este exagerarea romantică, care avea să vină, neîndoios, în manifestările dintre 1840 şi 1843. Acest[ei] exagerări ** — atunci cînd i se atrage atenţia că există într-un anumit romantism şi la Shakespeare — el [i] se aşează împotrivă şi emite o teorie, care, incontestabil, că a fost la baza unei alte manifestări, dacă nu dramatic, cel puţin în formă dramatică, care în bună parte a mers paralel cu creaţia propriu-zisă a teatrului romantic. Şi anume, spune Stendhal, că din Shakespeare el nu admiră şi nu recomandă marile lucrări — cum ar fi *Regele Lear, Macbeth* şi *Hamlet,* adică teme quasiistorice, prelucrate de un mare temperament scriitoricesc —, ci recomandă autenticitatea şi adevărul istoric,

---

* În textul de bază : „preromantice".
** În textul de bază :„Această exagerare".

consemnat pe cît mai aproape de această sursă a adevărului. Stendhal iubea foarte mult din întreaga producţie shakespeariană cronicele (sau ceea ce, cîndva, greşit s-a numit „tragediile regale"), adică un *Richard al II-lea, Richard al III-lea, Henric al VI-lea, Regele Ioan, Henric al IV-lea,* partea I-îi şi a II-a şi toată galeria tragediilor adevărat istorice ale lui Shakespeare.

Această poziţie a lui Stendhal, gîndită pentru teatru, din afară de teatru, a determinat, cum spuneam adineauri, un curent şi o producţie.

Înainte de el, în acelaşi spirit, un scriitor de seamă din primul pătrar al veacului al XIX-lea, Mérimée, realizează lucrul acesta prin acel faimos teatru *Clara Gazul* şi mai ales acea *La Jacquerie,* care este povestea unei revoluţii prezentată dialogat şi în acelaşi timp formula de autenticitate istorică recomandată de Stendhal împotriva formulei romantice care avea să vină.

Se întîmplă însă ceva mai mult. Chiar la marii scriitori — care aveau să întrebuinţeze alte formule mai tîrziu, cum este, în primul rînd, Victor Hugo — această realizare a luat fiinţă. Prima piesă a lui Victor Hugo, nejucată şi pînă azi, prima piesă care se aşează la 1827, purtînd asupra ei această flamură a manifestului romantic, *Cromwell,* nu este altceva decît o succesiune de scene istorice, cît mai aproape de adevăr, cît mai nefardate, cît mai puţin transformate de lucrarea directă a scriitorului ; deci, o operă realizată pe această linie, pe care Stendhal o recomandă.

De asemenea, în afară de Victor Hugo, Musset, [...] reuşeşte — în afară de teatrul său liric (pentru că Musset n-a avut geniu dramatic) — să dea o piesă valabilă istorică pentru scenă în felul acestui procedeu, căci *Lorenzaccio* al lui Musset este o bucată de istorie din Renaştere, foarte precis realizată istoriceşte, însă încărcată, potenţată cu acel realism cald şi profund al lui Musset care-i dă toată valoarea.

După ce am arătat această poziţie faţă de romantismul însuşi, cred că este timpul să arăt acest romantism atît în teoria cît şi în realizarea lui *Cromwell,* la 1827. După *Cromwell,* o altă producţie a lui Victor Hugo, din 1829, *Marion de Lorme,* care — interzisă de cenzură — va fi reluată abia după marea bătălie a lui *Hernani* de la 1830.

Este important acest *Marion de Lorme,* care nu este altceva decît izvorul din veacul al XIX-lea al unei întregi serii tema-

tice de piese, care aveau să vină şi care aveau să sară chiar dincolo de romantism. Toate piesele despre care vom vorbi mai tîrziu — şi vom insista mai cu seamă asupra *Damei cu camelii* a lui Alexandre Dumas-fiul —, toate aceste piese, care aveau în centrul lor o curtezană, privită dintr-un unghi sau altul, vin din acest *Marion de Lorme* al lui Victor Hugo, în care se găseşte versul brutal, dar banal : *„car ton amour me fait une virginité“* şi în care Victor Hugo pledează, cum vor pleda mai tîrziu şi toţi ceilalţi scriitori pentru recuperarea morală şi socială a femeii pierdute şi a curtezanei.

După *Marion de Lorme* ne apropiem de începutul marii bătălii romantice, care se plasează la 1830, şi anume de *Hernani*. Premiera lui *Hernani* a avut loc la Comedia Franceză la 25 februarie 1830.

Toată lumea era împărţită în două tabere : erau cei vechi şi erau cei noi ; erau catolicii drept-credincioşi ai literaturii — care venea din tragedia franceză — şi erau protestanţii literaturii, care erau romanticii. Sala era plină ostentativ de oameni care purtau nişte veste roşii, în frunte cu faimosul *magicien ès lettres,* cum îl numeşte Baudelaire pe Théophile Gautier, care — cu capul lui leonin, cu barba în vînt, cu pletele asemenea — făcea propagandă pentru piesa care deschidea bătălia romantică.

Se raportează că un „vechi“ stătea lîngă un „nou“ şi la auzul faimosului vers din *Hernani : Vieil as de pique il l'aime,* bătrînul, adînc clasicizant, a înţeles exact versul, dar i s-a părut trivial şi banal. Romanticul, care nu l-a auzit bine, a înţeles : *Vieil as de pique* [...], a găsit că e foarte frumos şi a început să protesteze şi să se certe cu vecinul său clasicizant. Lupta a fost cumplită, mai cu seamă că ea se dădea sub semnul manifestului romantic, care fusese publicat cu trei ani înainte, la 1827, ca prefaţă la *Cromwell.* Acest manifest al lui Victor Hugo, destul de dezlînat, destul de arbitrar ca construcţie, destul de necontrolat şi nefundat, împărţea vîrstele literare şi genurile după vîrstele omenirii.

Hugo pretindea că vîrsta primă, infantilismul omenirii, corespunde lirismului ; că vîrsta a doua corespunde epicului şi că, în sfîrşit, vîrsta a treia, a maturităţii, corespunde dramaticului. Lucrul nu este atît de precis limitat. Epic a fost mult şi în vîrsta întîia, adică în lirismul pindaresc, după cum şi dramatic a fost în vîrsta a doua, adică în Evul Mediu, unde realizările

literare erau epice, dar erau şi multe realizări dramatice, atît în teatrul profan, cît şi în teatrul religios. Dar ceea ce Victor Hugo adaugă ca foarte important este legea amestecului genurilor, adică tragicul şi pateticul trebuie să stea alături de comic şi de grotesc. Grotescul este o categorie estetică străină temperamentului latin şi Hugo afirmîndu-l şi punîndu-l ca pe o formulă — ca un succedaneu pentru procedeul romantic — manifestă încă o dată o trăsătură de a lui, care este bine să fie subliniată, anume germanismul. Cum în Germania au fost foarte mulţi scriitori care au resimţit influenţa franceză — şi unul din cei mai mari şi cei dintîi a fost însuşi Goethe — Hugo, marele Hugo, a resimţit influenţa germanismului şi nu o dată o manifestă şi o realizează. Cred că acest lucru este interesant de urmărit într-o lectură, care şi azi a rămas vie şi pasionantă, şi anume în faimoasa lui călătorie pe Rin. *[Sur] le Rhin* a lui Victor Hugo este una din cele mai agreabile şi fructuoase lecturi în care se vede palpitaţia şi emoţia adîncă a celui mai mare scriitor din secolul al XIX-lea, în atmosfera germanizantă prin care trecea.

La légende des siècles este iarăşi plină de aspecte teutonice, feudale, pe care ştie să le trateze şi să le dezvolte şi în ultima lui piesă de la 1843 — care cade şi cu care se încheie cariera de autor dramatic a lui Hugo — şi anume [în] *Les Burgraves*. Tocmai aci germanismul pătrunde pînă în cele mai intime fibre ale lucrării. Fac o paranteză. Cine vrea să-l cunoască pe Victor Hugo în marea şi multipla lui creaţie poate să-l găsească în lucrările îndeobşte puţin circulante şi puţin recomandate. Hugo cred că e mai puţin în *Notre-Dame de Paris,* cred că e mai puţin în teatrul lui, şi mai mult în acest *Rhin,* pentru noi, pentru sensibilitatea noastră şi, mai ales, în acel unic memorial, de o mare valoare, care se cheamă *Choses Vues*. Este un jurnal intim a lui Victor Hugo, în care există — nu pot să nu amintesc — cea mai impresionantă pagină despre moartea lui Balzac. Sînt numai cîteva file, însă sînt de un patetic şi o consonanţă cu valoarea lui Balzac, cu durerea prietenească pe care [Hugo] o avea, cu descrierea amănunţită şi tragică a agoniei balzaciene, încît se impune ca o lectură extrem de interesantă.

Dar să ne reîntoarcem la manifestul care înscrie un an, sub care se aşează în primul rînd *Hernani* şi bătălia despre care am vorbit. Urmează apoi *Marion de Lorme,* la 1831 ; vine apoi *Le Roi s'amuse (Regele petrece)* ; [după care] scrie o serie

întreagă de lucrări pînă la 1838, cînd apare, cred eu, lucrarea cea mai de seamă, care stă în centrul operei dramatice a lui Victor Hugo şi care este *Ruy Blas*, cea mai realizată din toate piesele lui de teatru.

Cu acest *Ruy Blas* se dă o ultimă înviorare teatrului romantic al lui Hugo, care trebuie să se stingă însă după căderea de la 7 martie 1843, cu *Les Burgraves*. Aceşti *Les Burgraves* au şi astăzi pagini minunate la lectură, însă exagerările romantice — pateticul, contrastul din care avea să iasă numai cu cîţiva ani mai tîrziu melodrama — sînt duse pînă la extrem. Deşi opera e impresionantă şi stă în centrul mişcării romantice, cu *Les Burgraves* se încheie opera dramatică a lui Hugo, ca să ne lase să aruncăm o privire şi asupra altor scriitori care au scris tot în acelaşi timp cu el.

Figura de autor dramatic cea mai impresionantă lîngă Hugo şi aproape de aceleaşi dimensiuni — în veacul al XIX-lea francez, în care au scris foarte mulţi şi foarte fecunzi scriitori — este Alexandre Dumas-père, puţin desuet astăzi, ca valoare teatrală. Ca şi Hugo, fiu de general al republicii şi imperiului, însă cu o mamă creolă, acest negroid uriaş, care era Alexandre Dumas-père, acest fantast multiplu, nu numai în operă, dar şi în viaţă, a reuşit să dea cîteva lucrări, din care a mai rămas, cred, acea lucrare a lui care se cheamă *Antony* şi care este începutul — în veacul al XIX-lea francez — al dramei domestice, al dramei burgheze. Din acest *Antony* al lui Al. Dumas-père ies toate dramele de mai tîrziu, care vor veni pînă la sfîrşitul veacului.

Alături de această dramă burgheză, domestică, se aşează şi formula romantică tipică, faimosul *La tour de Nesle* şi mai faimosul *Henric al III-lea* *, cred, care a precedat *Hernani* şi care poate fi considerat ca începutul autentic al teatrului romantic. *Hernani* este din 1830, *Henric al III-lea* din 1829. Toate lucrările acestea dau posibilitatea să ne imaginăm enorma figură a lui Alexandre Dumas-père, care nu se fereşte să abordeze toate subiectele.

În cabinetul directorului de la Teatrul Naţional din Bucureşti este o bibliotecă aglomerată de gustul şi de cerinţele a o mulţime de directori, care au trecut mai înainte şi care au strîns actualitatea epocii lor. Există acolo un raft întreg im-

* *Henri III et sa Cour (n.e.).*

presionant ocupat de teatrul lui Al. Dumas-père. Cine mai știe azi unde se mai joacă teatrul lui Al. Dumas-père ! ? Din curiozitate am răsfoit aceste volume și am găsit toată seria de volume netăiată. Un singur volum era tăiat la *Antony,* care, cu siguranță, că dăduse poftă cuiva cîndva să-l reprezinte nu numai ca un document din istoria literaturii franceze, dar ca o piesă cu valoare în sine.

Dumas-père, cum spuneam mai sus, a atacat toate subiectele, a scris un *Hamlet* perfect în stilul și spiritul său ; a scris o *Orestie,* dar ce n-a scris ? A scris, în special, acel faimos *Kean,* care este povestea marelui actor englez — *Geniu și dezordine,* mi se pare că este subtitlul * — în care pune în scenă această figură strălucită a teatrului englez.

Evident că dimensiunile și creația lui Al. Dumas-père stau, întrucît privește teatrul, alăturea de Victor Hugo, cu o operă mai bogată decît a lui Hugo, din care — ca să mă întorc o clipă la părintele romantismului — merită să fie reținut acel încîntător izvor de fantezie dramatică, îndeobște puțin cunoscut, și care se cheamă *La forêt mouillée (Pădurea reavănă).* Este un fel de formulă anticipativă, vegetativă, a unui *Chantecler,* care avea să apară mult mai tîrziu, în care, însă, toată puterea de creație, de observație și de fantezie a lui Hugo sînt strînse.

Cu acești doi uriași — Victor Hugo și Al. Dumas-père — se conturează precis romantismul teatral, la care trebuie să mai adăugăm încă cîteva figuri : Mérimée — al cărui centenar se împlinește anul acesta ** — Musset, care, în afară de *Lorenzaccio,* nu a reușit să dea decît un teatru liric francez al proverbelor, pe care, dealtfel, străinii îl realizează cu greu.

Am văzut încercarea făcută de cel mai strălucit teatru [și] de unul dintre cei mai buni regizori, Reinhardt, ca să joace pe Musset. Firește, nu avea parfumul și nici izbînda pe care o are în Franța, unde Musset, pe o veche filiație, care vine din veacul al XVIII-lea, de la Carmontelle, care a înființat genul, își are toată sensibilitatea franceză în jurul său, cu care să poată să realizeze acest teatru atît de subțire și de delicat.

Dar alături de Musset, firește că trebuie citat și Alfred de Vigny, care a rămas mai mult ca poet liric și care are o contribuție esențială — nu de traducere, ci de adaptare mai de-

* *Kean ou Désordre et génie (n.e.).*

** Conferința a fost ținută în 1957 *(n.e.).*

grabă a lui *Othello* al lui Shakespeare — şi care are şi o piesă istorică intitulată *La Maréchale d'Ancre,* mult inferioară romanului său istoric, precum şi o piesă, *Chatterton,* valabilă şi astăzi.

Altă personalitate, Cazimir Delavigne, este ceea ce francezii numesc *„le juste milieu"*, adică echilibrul între o informaţie precisă istorică şi o atitudine romantică fără exagerări romantice. Cu această formulă el realizează două piese ; una se cheamă *Les Enfants d'Édouard* — care nu este altceva decît o versiune franceză a lui *Richard al III-lea* al lui Shakespeare — şi una, pe care o pomenesc pentru că era piesa care stătea la inima unui mare actor român cîndva — maestrului Nottara — care permanent te invita să o pui în repertoriu, o jucase cu mult talent şi o iubea foarte mult. Era acel faimos *Louis XI.* În adevăr piesa aceasta e bine făcută şi grupată cu toată informaţia istorică în jurul acestei interesante figuri de rege din istoria Franţei — care a dărîmat feudalismul şi a început centralizarea regatului francez — reluată mai tîrziu, la început de nou romantism, de Théodore de Banville în binecunoscuta lui bucată *Gringoire,* în care Louis XI apare în altă formă.

Iată deci prima generaţie de la 1830, cum şi-a adus, într-o măsură oarecare, contribuţia ei în analiza noastră, la care însă trebuie să adaug o figură, care stă în afară de manifest, în afară de piesă, în afară de vers — şi care nu este mai puţin o figură esenţială a teatrului francez şi, în special, a mişcării franceze de la acea epocă — şi anume mult abilul „făcător" Eugène Scribe.

Scribe stă în conştiinţa tuturor, nu numai aci, ci şi aiurea, prin bine făcuta piesă *Paharul cu apă.* A fost ceea ce se numeşte un *faiseur.* El începe linia aceasta caracteristică — linia de teatru francez din veacul al XIX-lea — de tehnicitate uimitoare. Această linie va fi continuată, după generaţia de la 1830, de generaţia de la 1850, de Labiche şi, mai cu seamă, de acel şi mai abil constructor decît Scribe, de Victorien Sardou. Această linie de foarte abil[ă] tehnici[tate] a* dramei — cu care nu te întîlneşti în nici o altă literatură de teatru decît [în] cea franceză — cred că s-ar putea explica prin spiritul însuşi al poporului şi, mai ales prin acel trecut de practică a celor

* În textul de bază : „abil tehnician al".

trei unități, pe care cultura de teatru și literatura franceză a avut-o încă din clasicismul veacului al XVII-lea.

Evident, în afară de aceasta [ea se explică] și [prin] poziția unui public nou, care nu mai admite să fie întîrziat de prea multe meandre, care aștepta un dinamism permanent de la piesele pe care le vedea, care aștepta o rezolvare, o surpriză și care nu întîrzia prea mult să[-i] reproșeze lui Scribe, de exemplu, că nu adîncește caracterele, că nu face creații mari literare, ci că face foarte multă creație dramatică, însă de altă categorie.

Nu se poate trece fără să notăm, și să încheiem cu această figură, prima epocă din generația de la 1830, și să ne apropiem de generația celui de al doilea imperiu, ceea ce am numit „generația de la 1850".

Multe lucruri se schimbaseră la 1850—51, cînd Louis Napoleon — care avea să fie viitorul Napoleon al III-lea, după lovitura de stat — avea să urce pe tronul Franței și să țină acest tron într-un anumit stil pînă la 1870, după care urmează [...] Comuna și, în fine, Republica a III-a. Această viață schimbase profund, la Paris mai ales, publicul. Era o viață nouă, trepidantă, de afaceri de tot soiul și care venea să-și găsească un ritm cu totul nou prin[tr-]o tehnicitate, și anume [prin] tehnicitatea transporturilor, drumul de fier, care aducea mult mai ușor și neîncetat spre Capitală, nu numai provinciali, dar și foarte mulți străini, ceea ce face ca publicul teatrelor franceze să fie complet schimbat [față] de ceea ce fusese în timpul Romantismului și nu mai vorbesc de pe timpul care a precedat Romantismul.

Era o febrilitate teatrală în aer, era o teatromanie și mulți au apropiat acest interregn din al doilea imperiu în Franța de fericitele zile ale veacului al XVIII-lea.

Începuse toată lumea să trăiască exterior și în această viață exterioară, fără concentrare, primul lucru care avea să atragă — și nu să învețe, dar să atragă — ca o simplă distracție, ceea ce avea dezastruos să pună o anumită pecete pe tot teatrul francez din a doua jumătate a veacului al XIX-lea pînă la așa-zisul și compromisul teatru „bulevardier", este această teatromanie. Chiar dacă cineva venea să stea o zi la Paris, nu se putea ca în seara petrecută în Capitală să nu vadă și o piesă de teatru.

Evident că această viață a celui de al doilea imperiu cerea altceva, o transformare, o reînviere a repertoriului, a stilului, a școlii scriitoricești. Un critic vechi francez, un normalian — care la sfîrșitul carierei și vieții se îngrozește de noutățile teatrale ale simbolismului și, mai cu seamă, ale influențelor străine —, pe numele lui Fanciscque Sarcey, a lăsat o operă intitulată *Quarante Ans de théâtre* și spune că în lunga sa carieră nu a văzut în teatrul francez, în această epocă, decît trei mari evenimente, cum le numește el, trei revoluții teatrale : una : *Dama cu camelii,* a lui Alexandre Dumas-fils, a doua : *Le Chapeau de paille d'Italie,* a lui Labiche și a treia : *La Belle Hélène* de Meilhac și Halévy. Va să zică, drama care vine din *Antony,* din drama domestică și burgheză și vodevilul lui Labiche și opereta franceză care se naște acuma, cu acest genial compozitor care se cheamă Jacques Offenbach și care face pandant atît de fericit în muzica lui Strauss de la Viena.

Acestea sînt acele puncte de creație în jurul cărora aveau să se adune toate manifestările și toate peisajele dramatice ale acestei epoci a imperiului, aproximativ de la 1850 [la] 1870.

În centrul acestei creații stau două nume importante, și anume : Émile Augier și Alexandre Dumas-fils. Sînt autorii care preiau materialul în bună parte prelucrat de romanul lui Balzac ; preiau pasiunea pentru afaceri, pe care o speculează și [pe care] așează țesătura de teatru ; preiau pasiunea psihologică, adîncirea psihologică, și adaugă, mai cu seamă, o nouă preocupare tematică. Sub mîna lui Augier și Alexandre Dumas-fils avea să apară ceea ce se numește „teatrul cu teză", *le théâtre à thèse,* în care autorul își propune să dovedească ceva. Atunci își face apariția un personaj, care corespunde acestei structuri și ideologii și tehnici, și anume *le raisonneur,* care nu este altceva decît acela care aduce într-o haină sau alta mesajul propriu al autorului într-o problemă morală, socială, sau psihologică.

În cadrul acesta au scris Émile Augier și Alexandre Dumas-fils. Trebuie să remarcăm, în primul rînd, acea piesă cu culoare socială și de critică socială în același timp *Le Gendre de Mr. Poirier.* Tot Augier adaugă la o serie întreagă de piese cu tematica pe care am anunțat-o și care vine tocmai din *Marion de Lorme* — și care în timpul imperiului al doilea avea să-și

găsească perfecta ei înflorire — și reia tema aceasta a curtezanei în *Le Mariage d'Olympe*.

Tema aceasta, [la] * celălalt autor, [la] ** Alexandre Dumas-fils, este de două ori însușită : în *Le Demi Monde* și în *Dama cu camelii*.

Dama cu camelii, a cărei premieră a avut loc la 1852, avea lîngă ea o a patra piesă, azi complet necunoscută, care trata aceeași problemă a curtezanei, dar în alt fel, *à Rebours* ***, aș putea spune, adică dezlipită de toată simpatia și căldura pe care Dumas-fils o acordă *Damei cu camelii*. Aceasta este dimpotrivă, o aspră și violentă critică împotriva curtezanelor.

Piesa se datorește lui Théodore Barrière, se numește *Les Filles de marbre* (Curtezanele de marmoră) și a avut o vogă și [o] carieră colosală, mai cu seamă în provincie. Aci este de subliniat un lucru deosebit, care se păstrează pînă mai tîrziu și cred că se păstrează și astăzi.

Într-un mediu cosmopolit, la Paris, această piesă, *Les Filles de marbre*, nu a avut nici o vogă și nici o carieră, ci, dimpotrivă, lumea plînge, se înduioșează și iartă pe Marguerite Gautier.

Dimpotrivă, *Les Filles de marbre* (al cărei subiect în cîteva cuvinte este [următorul] : o curtezană feroce, care mănîncă averi, distruge oameni : dimineața îl distruge pe fiu, după amiază pe tată iar seara pe *pater familias*), este un aspect fioros al acestei categorii sociale, și a avut o vogă colosală în provincie, pentru că femeile, mai ales mama sau soția, își tîra fiul sau soțul la această piesă, ca să vadă exemplul cel rău și să se ferească de el.

Evident, afară de tematica aceasta socială și morală, Dumas-fils adaugă încă o tematică, care lui i-a stat la suflet, și anume drama fiului natural, problema copilului din flori, care în sistemul codului napoleon[ian], în vigoare pe vremea aceea în Franța, nu putea să fie recunoscut și tatăl nu era obligat să-l recunoască.

Alexandre Dumas-fils, el însuși fiu natural al bătrînului Alexandre Dumas-père, care în viața lui zbuciumată amestecase revoluția teatrului, literatura și dragostea în același vulcan al

---

*, ** În textul de bază : „în".
*** *Cf. À Rebours* de Huysmans *(n.e.)*.

temperamentului său, ducea această durere personală, pe care a pus-o ca temă, şi pentru care a pledat în *Le Fils naturel.*

Acestea sînt cele două mari personalităţi ale celui de al doilea imperiu în literatura dramatică franceză. Dar lîngă ele sînt ceea ce am numi „maeştri facili“ *, care reprezintă şi corespund genurilor acelora (cele două), pe care le anunţă ca revoluţie teatrală Sarcey în articolele sale ; sînt libretiştii de operetă, faimoşii Meilhac şi Halévy, care au dat şi comedii : libretul [la] *La Belle Hélène* şi această faimoasă *Froufrou,* care s-a jucat şi la noi. Alături de ei este Labiche, vodevilist, care este tot aşa de fecund ca şi Scribe şi Sardou, însă continuă linia aceleiaşi tehnicităţi strict uscate, fără adîncime psihologică, fără poezie, teatrul comercializa[n]t şi nimic altceva. În sfîrşit, Victorien Sardou, despre ale căr[ui] [piese] s-a spus întotdeauna că primele două acte seamănă colosal cu ale lui Scribe şi numai ultimul este al lui, care şi-a luat subiectele din toată istoria şi manifestările din jurul său.

Afară de o piesă socială şi psihologică, care se cheamă *Divorçons,* reamintim din opera lui Sardou faimoasa *Tosca,* piesă care şi-a găsit realizarea în muzica lui Puccini ; reamintim *Fedora* şi, în sfîrşit, la 1893 ultima piesă şi anume *Madame sans Gêne,* acea frescă din viaţa lui Napoleon, care începe cu Bonaparte şi acea spălătorească, care mai tîrziu devine „Madame sans Gène“ la curtea lui Napoleon Bonaparte.

Cam în acest fel se încheie şi a doua jumătate a veacului al XIX-lea pentru literatura franceză. Cred că, înainte de a trece mai departe, este util să vedem ce se face şi ce se scrie la acea epocă.

În Nord începuse să publice Ibsen şi Björnson ; în Germania începuse cariera Gerhardt Hauptmann. Între 1870—1880, după Gogol, în centrul acestei epoci, în Rusia, se aşează unul din cei mai mari dramaturgi europeni, Ostrovski. Este interesant de a lega prin[tr-]o simplă examinare tematică cîteva manifestări din teatrul acesta european, care în preajma acestei epoci se dezbate mai ales pe o temă favorită şi anume izvorîtă din libertatea şi emanciparea femeii.

Care este aspectul acestei teme la Ostrovski, la Ibsen şi în teatrul francez ? La Ostrovski avem *Furtuna* cu acea nefe-

---

* A se vedea articolul lui I. M. Sadoveanu cu titlul *Maeştrii facili,* publicat în *Vremea,* an. III, nr. 107, 27 martie 1930 *(n.e.).*

ricită Ecaterina, care, în cele din urmă, își sfîrșește viața în valurile Volgăi ; acea piesă etichetată de Dobroliubov ca o rază de lumină în bezná, din mica lume negustorească a vechii Rusii plină de tirani domestici, barbari, o lume în care femeia aceasta își caută o ieșire prin dragoste, n-o găsește și sfîrșește cu propria ei jertfă. E una din cele mai puternice tragedii care au ieșit de sub mîna lui Ostrovski.

Aceeași temă, în Nord, dă la 1877, pe *Nora* de Ibsen ; iarăși o temă reluată, însă de data aceasta în izbucnirea unor personalități. Nora este nepoata acelui *bönder* norvegian (oameni liberi pe pămîntul lor, țărani care n-au cunoscut niciodată asuprirea și care de multă vreme erau săditori de cultură). Nu este fiica unui filistin german oarecare, cum a etichetat-o Engels undeva, ci se explică prin această ascendență de libertate izbucnirea personalității Norii.

În Franța ce avem ? Avem o piesă ieșită de sub mîna primului mare realist francez care începe această epocă de la 1885, anume Henry Becque în *La Parisienne* și mai tîrziu o decădere a aceleiași formule într-un sentimentalism moale, în care nu există nici urmă de chin, în afară de chinul sexual aproape, în *Amoureuse* a lui Porto-Riche.

Becque, în altă piesă a lui, [în] *Les Corbeaux,* înscrie o dată fixă în teatrul francez din veacul al XIX-lea, o dată de început.

Les Corbeaux (Corbii) sînt niște speculatori, care se reped, devorează și dezarticulează o familie rămasă fără șeful ei. Deci o continuitate de probleme sociale, în cazul afacerilor unei burghezii nemiloase, care crește din ce în ce și care pune cu tot mai multă acuitate problema banilor. Cu toată această antipatie și nefavoare față de public, întotdeauna, piesa rămîne ca o piatră de hotar în istoria literaturii dramatice din veacul al XIX-lea.

După ea urmează *La Parisienne,* care este mai mult un studiu psihologic — nu numai pe latura amorului și a pasiunii, cum avea să fie mai tîrziu *Amoureuse* a lui Porto-Riche — ci pe întreaga structură socială pe care un oraș poate s-o dea unei ființe, transformînd-o într-un simbol reprezentativ al vieții, stilului și ritmului său.

Alături de Becque, se așează pe această linie de realism un scriitor care închide chiar veacul al XIX-lea cu o piesă modestă într-un act. Este Jules Renard cu *Poil de Carotte.*

Aceeaşi metodă protestatară împotriva romantismului de altă dată vine să adîncească psihologia unui copil, făcînd dintr-un act o capodoperă, care rămîne vie pînă azi şi care cu demnitate şi cu succes se poate înscrie în repertoriul tuturor marilor teatre europene.

În afară de această linie realistă, a mai fost la acea epocă o linie a teatrului de idei, [coborînd] direct din Ibsen, care începuse la Paris să-şi arate influenţa, mai cu seamă printr-un teatru care era sucursala pieselor şi ideilor ibseniene la Paris, fundat la 1893, şi anume *L'Oeuvre,* pe care-l conducea Lugné Poe, asistat de marea tragediană Susanne Desprès. Legătura între aceştia doi a fost foarte strînsă.

Sub influenţa lui Ibsen, începe teatrul de idei în Franţa, din care citez numai numele poetului François de Curel. Acesta îşi lua permanent teme ştiinţifice pe care le trata dramatic.

Dar iată că în acest sfîrşit realist de veac brutal, cu multe piese realizate şi cu multe nerealizate, se aşează o recrudescenţă romantică care — după expresia unui critic francez — avea să fie focul [de] artificii pe mormîntul teatrului romantic şi teatrului în versuri, în general. Acest sfîrşit neoromantic al teatrului francez îl realizează Rostand. A fost la modă cîndva — şi nu ştiu dacă nu mai este şi azi — că nu este bine să afirmi că eşti un admirator al lui Rostand. Ace[a]sta dintr-un fel de snobism literar.

Cred că lucrul acesta nu este adevărat. Rostand a avut mari calităţi. Nu a fost un poet adînc, a fost mai mult om de teatru decît poet, care a ştiut să tragă profit din toată tehnicitatea lui, însă, fără îndoială, că el reprezintă un mare moment în viaţa teatrului francez de la sfîrşitul veacului al XIX-lea.

Ceea ce a făcut foarte mult rău lui Rostand a fost, înaintea primului război mondial, o deşănţată reclamă în jurul uneia din ultimele lui piese, şi anume *Chantecler. Chantecler* ajunsese pînă la noi — ne amintim, sînt mulţi ani de atunci — în forma vulgară a lui *Şanticler,* care se spunea în toate părţile. Toate erau *Şanticler* la un moment dat, pe nedrept, şi pentru Rostand şi pentru piesă, pentru că în afară de piesa mare de debut, care este *Cyrano de Bergerac* — şi care reuneşte în forme decente tot patosul romantic, însă cu o bună informaţie şi descriere a epocii — nici *L'Aiglon,* nici

La Princesse lointaine, nici *La Samaritaine,* nimic nu stă alături, ca valoare poetică, de acest *Chantecler.* Este adevărat, sînt procedee, cîteodată, mecanice, mari abilități de stil și de construcție, care-l făcuseră pe Rostand, la un moment dat, să alunece pe o pantă primejdioasă. Avea un vers : *„pour faire un papillon".* [...]

Este un lucru absolut mecanic — ingenios, incontestabil. Dar, în afară de lucrurile acestea, mai sînt și lucruri de mare patos în *Chantecler.* Este imnul soarelui și toate cîntecele de noapte, tot soborul animalelor, în care foarte subtil autorul dramatic știe să-și menajeze finalul de act. Cînd toată lumea era strînsă, cineva [...] anunță : *la tortue,* și, în sfîrșit, vine o broască-țestoasă cu pasul lent și atît de bine încadrată în tot actul.

Începuturile lui Rostand se leagă de-a dreptul de Victor Hugo pe care l-a admirat întotdeauna. Dealtfel poezia *Un soir à Hernani* reamintește mult pe Hugo, iar adevăratul lui succes dinainte de *Cyrano de Bergerac,* de la Comedia Franceză, anume *Les Romanesques,* este un succes trainic și astăzi, în care poezia încă delicată, neasociată unui material istoric, anunța pe scriitorul care avea să vină.

Cu Rostand se încheie teatrul în versuri francez. Se mai poate adăuga încă un scriitor, mort de curînd, anume Michel Zamacoïs, care a lăsat o foarte frumoasă piesă *Les Bouffons.* Teatrul francez avea să intre, la începutul veacului al XX-lea, pe alt făgaș, pe făgașul nu atît de bine delimitat, cum era făgașul în care evoluase în timpul veacului al XIX-lea. Aveau să vină oameni care (în parte făcători de teatru — adică înscriindu-se pe linia Scribe, Sardou — în parte [predispuși către analiza] psihologică, dar mai ales atenți la succesul de mîine), aveau să se numească, cu oarecare cinste, Bataille și Bernstein.

După acest capitol aveau să vină însă o mulțime de fabricanți de piese de teatru, care nu se mulțumeau numai să satisfacă scena lor cu aceste piese, dar le exportau. Tragedia era că găseau în foarte multe părți debușeu și, în felul acesta, teatrul francez de la începutul veacului al XX-lea a avut să poarte asupra lui acea pecete dubioasă, care se cheamă teatrul „bulevardier", cu formula triunghiului (adulterul) în care nu

există o idee, în care nu există o soluție, în care nici măcar nu există faimoasa lecție de la mijlocul veacului : *Les Filles de marbre* a lui Théodore Barrière.

Însă, alături de acest teatru, cam scăzut, rămîn în permanent numele mari ale teatrului francez, care pot să furnizeze [piese] nu numai Comediei Franceze, dar și tuturor celorlalte teatre ; nume mari care veneau de la Molière și Racine, prin Hugo, prin Dumas și care, în permanență, au fost marea literatură dramatică franceză și, fără îndoială, vor mai fi.

[VICTOR HUGO. TEORIA ȘI SUCCESUL DRAMEI ROMANTICE]

Există trăsături comune în romantismul francez și cel italian, englez, german ; dar sînt și deosebiri fundamentale. Ca trăsătură comună ar fi, în primul rînd, dorința de evadare din clipa de față, un individualism excesiv, un pesimism și, cîteodată, un pesimism foarte accentuat. Gîndiți-vă la preromantismul german, care — înainte de epoca numită „clasică" — poartă numele de „Sturm und Drang", la tinerețea lui Schiller și a lui Goethe, în care domină această notă pesimistă.

În ceea ce privește romantismul francez, în datele lui politice, economice și sociale, trebuie să ținem seama că Revoluția cea mare, franceză, revoluția burgheză de la 1789, evident că ea a adus idei generoase, a răsturnat feudalismul și l-a făcut să cadă brutal, însă nu a tras consecințele pînă la sfîrșit din cauza fenomenului napoleonian. Napoleon — cu dictatura-i feroce, cu gustul de a stăpîni întreaga Europă — a jugulat consecințele revoluției franceze. Asta însă nu a împiedicat marile armate napoleoniene, care s-au dus să cuprindă întreaga Europă, să ducă mai departe — în măsura în care armatele erau formate chiar de poporul francez, care făcuse revoluția — să ducă mai departe, zic, ideile generoase ale revoluției.

Astfel, în Germania, și mai cu seamă în partea de apus, mai aproape de Franța, în Renania, mișcările de mai tîrziu survenite în această regiune atît de întunecată, atît de strînsă sub

un feudalism absurd — cum ne-o descrie Engels — adică mişcările de la 1848, nu se pot explica decît prin aceste idei generoase răspîndite de armatele napoleoniene care cucereau Europa.

Dar la ei acasă ce au dat francezii, cu diferitele lor sisteme politice, pentru ca să creeze această stare romantică şi să genereze această literatură a romantismului francez ?

După căderea lui Napoleon, după cele „o sută de zile" şi după întoarcerea de la Elba, ne întîlnim cu restauraţia, cu reîntoarcerea regilor francezi. Sînt doi regi care urmează unul după altul : Ludovic al XVIII-lea şi Carol X, amîndoi fraţi cu fostul rege Ludovic al XVI-lea.

O reacţiune violentă se instaurează în Franţa ; reacţiune slujită foarte mult şi de biserică. Veţi găsi oglindirea acestei stări de lucruri reacţionare în marele roman francez, pe care-l ştiţi cu toţii, în romanul lui Stendhal : *Le Rouge et le Noir.*

Această reacţiune violentă trebuia să ducă la o schimbare a situaţiei, trebuia să ducă la revoluţie ; şi într-adevăr că a şi dus la revoluţia din iulie 1830, cînd sînt daţi jos Bourbons-ii şi vin Orleans-ii în persoana lui Ludovic Filip.

Nici acum însă libertăţile nu-şi fac loc deplin şi nici acum nu se trag consecinţele — aşa cum s-a întîmplat şi după Marea Revoluţie de la 1789 — pentru că în acel timp capitalismul incipient creştea mereu şi burghezia din ce în ce mai puternică îşi asuma toate puterile, încît, pe la sfîrşitul secolului, se ajunge la epoca de imperialism.

Epoca lui Ludovic Filip este, aşadar, o epocă de afacerism, de bani şi de reacţiune, ceea ce, mai tîrziu, după 1848, avea să ducă la o deziluzie : în loc ca revoluţia din 1848 să elibereze toate cătuşele, vine al Treilea imperiu : Napoleon al III-lea, care stă pe tron de la 1852 pînă la 1870, cînd urmează Comuna din Paris.

Această stare de lucruri, această oprimare — care merge sub cei trei regi, Ludovic al XVII-lea, Carol al X-lea, şi Ludovic Filip — avea să creeze dorinţa de evadare din clipa de faţă, ceea ce v-am arătat de la început că este una dintre trăsăturile fundamentale ale romantismului de pretutindeni.

Evadarea din clipa de faţă se unea cu un paseism, care nu era aruncat pînă în antichitate — cum îşi aruncau dorinţele lor oamenii din vremea clasicilor francezi, Corneille şi Racine, mergînd pînă în antichitatea greacă şi romană — ci

era mai mult o pitorească reîntoarcere sau continuare a Evului Mediu.

Revoluția aceasta literară — în centrul căreia stă Victor Hugo și, din opera lui Victor Hugo, în centrul căreia stă piesa de teatru *Hernani* — această revoluție literară începe mai de departe, de la Jean Jacques Rousseau și Montesquieu.

Spre deosebire de celelalte școli romantice, romantismul francez are această trăsătură a pornirii politice. Dacă romantismul german nu capătă trăsătura aceasta politică și națională decît mai tîrziu, în timpul războaielor napoleoniene — cînd, tot sub oprimarea francezilor, romantismul se unește cu atitudinea politică împotriva invadatorului — francezii, de la început, aduc, pe lîngă preocupările literare, și o ideologie largă. În sensul acesta el urmează enciclopediștilor și, mai ales, celor mai caracteristici, care sînt Rousseau și Montesquieu. Rousseau, în special, a avut influență nu numai asupra romantismului francez, ci și asupra romantismului german. Schiller, în bună parte, este redevabil mișcărilor idealiste, democrate și generoase ale lui Rousseau, care îl precede.

De ce, totuși, se consideră că această stare prerevoluționară în literatura franceză nu se confundă cu însăși revoluția romantică, revoluție care dărîmă ceea ce a fost ? Pentru că trebuia adus nu numai un conținut nou, dar trebuia spartă și forma veche. Și genul literar care se preta cel mai mult la spargerea formei vechi era, fără îndoială, genul dramatic ; era teatrul, care trebuia să-și găsească o reînviere, o împrospătare, o deschidere de uși, ca să scape din regula celor trei [unități] * ale clasicilor francezi.

De aceea, în opera lui Hugo, e o dată importantă și pentru romantismul francez : 25 februarie 1830, cînd s-a dat, la Comedia Franceză, marea bătălie în jurul piesei *Hernani,* una dintre cele mai de seamă piese de început a[le] lui Victor Hugo. [...]

După acest început, cred că pot să mă apropii de ființa fizică a lui Victor Hugo și să schițez biografia acestui scriitor.

Hugo a consemnat anul nașterii sale în cunoscutul vers : *Le siècle avait deux ans* (Secolul avea doi ani), adică s-a născut în 1802 și a avut o viață lungă, pentru că a murit în 1885. Așadar, a trăit 83 de ani ; întîi sub regimul republican

---

* În textul de bază : „invitații".

şi apoi sub Bonaparte ; cînd el urmează pe tatăl său, generalul Hugo, în diferite garnizoane. Ceea ce este însă foarte important şi ceea ce avea să lase urme în personalitatea viitorului scriitor a fost epoca petrecută de Hugo în tovărăşia familiei sale în Spania, între 1811—1813, va să zică timp de doi ani, [cînd] Hugo avea 9—10 ani: ani plastici, ai formaţiei, ani în care a avut loc aventura franceză sinistră — una dintre marile greşeli ale lui Napoleon (Egiptul şi Spania) —, ani pe care viitorul poet i-a trăit în contact direct şi cu momentul de protestare naţională spaniolă şi cu momentul de bogăţie, de somptuozitate a stăpînirii franceze. Nu se vor dezlipi niciodată de Hugo impresiile acestea. Şi, în momentul în care el evadează într-un Orient exotic, Orientul exotic nu este China sau Japonia, ci Orientul exotic este sud-vestul Europei, este această Spanie.

Cele mai importante dintre piesele sale — *Hernani*, precum şi [...] *Ruy Blas* — sînt plasate în acea lume spaniolă pe care o cunoscuse. Acţiunea din *Hernani* se petrece cu 150—300 ani înainte, adică este încadrarea epocii lui Carol Quintul, pe cînd *Ruy Blas* este încadrarea epocii de decădere a dinastiei spaniole a lui Carol [al] III[-lea], epocă din care Hugo îşi va procura un anume material pentru piesa lui, pe care o vom analiza mai tîrziu.

În afară de dramă, Spania aceasta revine neîncetat în poezia lui Victor Hugo : de pildă în *Odes et ballades* şi în multe alte culegeri de poezii, el este *hautat* de această Spanie.

Înainte de a vă da o scurtă listă a operelor — asupra cărora v-aş ruga să vă orientaţi — pentru că în felul acesta aveţi trăsăturile cele mai caracteristice ale personalităţii literare a lui Victor Hugo, cred că trebuie să vă aduc la cunoştinţă că scriitorul acesta este un geniu verbal cum a existat foarte rar, nu numai în literatura franceză, dar şi în celelalte literaturi. S-a mers atît de departe în această caracterizare, încît unii critici au scris — şi poate cu drept cuvînt — că în genul epic, în genul liric şi în genul dramatic (într-un cuvînt în toate operele lui), ideile şi atitudinile sînt atrase de cuvinte, de un verbalism puternic, sonor, pe care Hugo l-a folosit totdeauna, fie în activitatea lui de scriitor, fie în activitatea lui de cetăţean şi de om politic.

Cum spuneam, Hugo a abordat toate genurile. Genul liric (*Odes et ballades, [Les]* * *orientales*) ne interesează mult mai puţin. Genul epic, şi anume romanul, a fost foarte cultivat de poet. Hugo este omul care a scris marele roman al Parisului medieval, iarăşi [o] trăsătur[ă] romantică : evadarea în trecut : *Notre-Dame de Paris*.

Dar marele roman al lui Hugo — roman care va trăi cît lumea, roman cu valoare nu numai literară, ci şi socială — este romanul *Mizerabilii*, în care [scriitorul] aduce aspectul generos al poporului francez, pe care Hugo l-a iubit ca un adevărat democrat, lîngă care a stat totdeauna, de care s-a folosit — fie într-o frescă mare în care apar toate personalităţile reprezentative de la copil pînă la bătrîn, ca oameni din popor, fie într-un simbol teatral, cum apare în piesa [...] *Ruy Blas* — personajul principal, care este poporul, care caută să limpezească lucrurile într-un mediu feudal, unde don Salust reprezintă vicleşugul politic.

În epic[ă], Victor Hugo a realizat lucruri demne de marile realizări ale unui Dante sau Ariosto ; a realizat acea mare Biblie a omenirii, în care sînt trecute toate aspectele umane : *La Légende des siècles*.

Ţiu să vi-l semnalez însă şi într-o manifestare mai puţin cunoscută : în memorialistică. Luaţi, vă rog, volumul *Choses vues*, în care sînt notate lucruri pe care le-a văzut şi dintre care amintesc moartea lui Taleyrand — descrisă cu mijloace patetice şi sumbre — şi moartea lui Honoré de Balzac. Victor Hugo îl vizitează pe Balzac în comă. Era într-o noapte de august. Hugo descrie casa somptuoasă în care romancierul băgase tot ce cîştigase de-a lungul vieţii sale, casă în care soţia lui, poloneza Hanska, nu apare, astfel că Hugo este singur cu Balzac. Romancierul e vînăt, abia mai poate respira. Hugo pune mîna pe mîna aproape rece a lui Balzac. Descrierea este extraordinară. E o pagină colosală ! Eu, personal, în serile de tristeţe şi plictiseală, mă întorc întotdeauna la această pagină pe care am citit-o, probabil, de 40—50 de ori. Dar Hugo are şi pagini de călătorie. Între cele mai frumoase trebuie să amintim de călătoria făcută pe Rin.

În sfîrşit, ajungem şi la omul politic care a fost totdeauna protestatar împotriva regimurilor arbitrare, care, însă, trăind

* În textul de bază : „*Chansons*".

o viață foarte lungă, a fost trecut de multe ori de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga. În timpul regalității a fost pair de France, dar nu s-a împăcat niciodată cu Napoleon al III-lea și cu regimul lui. Cînd Napoleon al III-lea se instalează, în 1852, pe tronul Franței, Hugo denunță cu glas răsunător de goarnă regimul absolutist și se exilează în insula Guernesey din Canalul Mînecii, unde stă timp de 18 ani și de unde ține răsunătoarele filipice împotriva lui Napoleon al III-lea, scriind acel pamflet colosal împotriva acestuia, *Napoleon le Petit*.

În acești 18 ani de exil, locul de exil al lui Hugo ajunge pentru conștiința Europei un fel de Mecca a ideilor de libertate, a ideilor generoase. De acolo pornesc scrisori în toate direcțiile lumii. De acolo pornesc imboldurile, de acolo pornesc — o spun în treacăt fiindcă se leagă de actualitatea noastră — de acolo pornesc atitudinile violente împotriva comerțului cu negri, care se mai făcea pe vremea aceea.

În tinerețe Hugo scrisese un roman, înainte de *Han d'Islande*, intitulat *Bug-Jargal*, care nu este altceva decît o poveste cu negrii din insula San Domingo. Pînă și în piesa [*Ruy Blas*] * este o replică în care e vorba de negri. [...] Atît de mult era obsedat Hugo de această idee ! [...]

Mai rămîne o trăsătură importantă a lui Victor Hugo asupra căreia trebuie să stăruim puțin, și anume aceea de teoretician al romantismului. E interesant acest lucru pentru că teoria romantismului are un raport direct cu teatrul și în special cu piesa [*Ruy Blas*] **

Erau la epoca aceea — va să zică la 1820—1830 — o mulțime de influențe în Franța și în teatrul francez. Era mai întîi marea influență a lui Shakespeare, căruia Victor Hugo i-a închinat imnuri patetice într-o întreagă carte. Era apoi influența italiană, era influența recentului romantism german, în care Goethe era privit mai degrabă ca autor al lui *Faust*, decît al lui [*Torquato*] *Tasso*.

Înainte de Hugo romantismul a fost precedat de Jean Jacques Rousseau și de Montesquieu, iar ideile romantice, în general, teoriile romantice, în teatru mai ales, au fost precedate de alți doi scriitori francezi. Unul dintre ei este romancierul Stendhal, care a scris două plachete : *Racine și Shakes-*

---

*, ** În textul de bază : „care vă interesează pe dumneavoastră".

peare, în care se ridică împotriva teatrului clasic francez şi recomandă modelul „Shakespeare“, nu copiat aidoma, ci ca un îndreptar pentru scriitorii francezi. Al doilea scriitor francez care a precedat teoriile lui Hugo este Prosper Mérimée care a scris cîteva scenete intitulate *Théâtre de Clara Gazul,* pe care le-a dat ca fiind opera unei celebre actriţe spaniole, iar peste cîţiva ani : *La Jacquerie,* faimoasa revoltă a ţăranilor transpusă în teatru.

Dar adevăratul teoretician al romantismului a fost Victor Hugo, în special în faimoasa prefaţă scrisă în 1827 la *Cromwell,* piesa lui de început, care nu s-a jucat niciodată din cauza imposibilităţii de a fi pusă în scenă. Ideile din prefaţă trebuiesc precizate.

Ideea fundamentală este în opoziţie cu ideea clasicismului francez, care nu vedea în om decît, permanent, aceleaşi trăsături psihologice, invariabile, oriunde s-ar fi plasat omul şi oricînd. Era deci o viziune liniară şi nemişcată a omului în lume. Împotriva acestei viziuni clasice, romantismul lui Victor Hugo — prin prefaţa de la *Cromwell* — aduce o viziune dialectică.

Lumea, pentru Hugo, este în scurgere şi în permanentă transformare, transformare căreia, în lupta dintre vechi şi nou, omul îi urmează sinuozităţile. Iar literatura oglindeşte pe acest om. Deci literatura trebuie să nu fie statică, să nu fie liniară, ci să urmărească toate aceste sinuozităţi. Literatura trebuie să [nu] respingă viaţa.

S-ar părea că din aceste idei, cu aceste idei, am putea să-l identificăm pe Hugo cu scriitorul realist în înţelesul de astăzi. Totuşi nu este aşa. Pentru că, după ce spune că literatura trebuie să oglindească viaţa, adaugă : „interpretată însă la temperamentul poetului“. Introduce, va să zică, altă idee care-l depărtează de realismul franc.

Altă idee este suprimarea unităţilor de timp şi de loc, dealtminteri suprimate de mult în drama romantică germană, mai ales în drama Renaşterii.

Iarăşi o idee importantă din prefaţa piesei *Cromwell* este amestecul tragicului cu grotescul : adică scriitorul pretinde că viaţa este un amestec de bucurie şi de tristeţe, este un amestec de aspecte tragice, cutremurătoare, şi de aspecte comice şi groteşti. Literatura, care oglindeşte viaţa, trebuie să fie la fel.

Aici se împlinește o idee mai veche din istoria universală a teatrului. Hugo ilustrează adaosul grotesc cu actul III din *Cromwell,* care poartă subtitlul *Les fous (Nebunii).* Este un act jucat de curtenii nebuni care nu sînt decît vechii *fools* englezi, luați de Shakespeare de la nebunii populari.

Deci, Victor Hugo, cerînd împletirea tragicului cu grotescul, nu face altceva decît consfințește ritmul larg de viață al teatrului european în care alternează teatrul solemn cu teatrul popular. Cine dă valoare este teatrul popular.

Genul solemn a fost tragedia greacă. Gen solemn a fost tragedia religioasă medievală, misterele. Gen solemn a fost tragedia clasică franceză din veacul al XVII-lea. Molière e în contrazicere cu propriul său secol, din acest punct de vedere.

Toate acestea au murit, pentru că erau expresia unor rigide stări economice, sociale și politice, care nu exprimau adevărul vieții întreg. Însă în antichitate, alături de genul solemn al tragediei, alături de genul comediei, mai era un alt gen fundamental, puternic, pe care-l găsim în teatru pînă astăzi. Era mimusul, gen popular, realist, de transcriere a vieții dimprejur.

În Evul Mediu, cînd drama semitragică se transformă, această dramă solemnă și greoaie plesnește în momentul în care mimusul intervine. [Astfel], în momentul în care vin îngerii și vestesc Mariei că piatra de pe mormînt a fost dată la o parte și că Isus a înviat, iar invenția populară înfățișează pe cei doi apostoli : Petru și Ioan — unul șchiop și altul bețiv (apostolul Petru avînd în mînă un clondir și cîntînd) — ei bine, această *impiè,* introducere comică, populară, sparge genul solemn și ajunge să se impună ca un teatru comic adevărat.

Așa și aici. Sub mîna lui Hugo, se vehiculează acest gen literar din prefața lui *Cromwell,* care sparge genul solemn. Era formula care trebuia să spargă formele teatrului francez clasic și să creeze formula teatrului romantic.

Teatrul acesta romantic a dat, cum am spus, ca primă bătălie : *Hernani.* Mai fuseseră două piese romantice. Jucase Alexandre Dumas-tatăl, în 1829, *Horații și Curiații* (în februarie 1829), iar în octombrie, un alt romantic, Alfred de Vigny, jucase *Othello.*

În februarie 1830 se joacă la Comedia Franceză *Hernani.* A fost o bătălie cu repercusiuni politice. [...]

După aceasta vine întreaga producție dramatică a lui Victor Hugo : *Marie Tudor* [...] și toate pe care le știți, pînă

la cea mai bună — cred eu — *Ruy Blas*. Această piesă s-a jucat la marele teatru inaugurat atunci „Renaissance".

Ruy Blas reprezintă culmea teatrului romantic francez. După aceasta, Victor Hugo mai scrie piesa *Les Burgraves*, cu o mare valoare literară, dacă o citeşti, dar care a căzut zgomotos, în 1843. Cu aceasta se sfîrşeşte cariera de dramaturg a lui Victor Hugo şi odată cu ea, aceea a teatrului romantic francez. Înainte de a mă apropia de *Ruy Blas* vreau să vă semnalez că alături de Hugo, a mai scris teatru pe aceeaşi doctrină Alexandre Dumas-père şi, în sfîrşit, a mai scris şi un tînăr talentat care a lăsat lucruri delicioase şi care se cheamă Alfred de Musset. De la el avem : *Comédies et proverbes*, un gen mai vechi, inventat încă din secolul [al] XVIII-lea de Carmontelle, pe care l-a transformat şi care este pur francez. În călătoriile mele am văzut mult teatru în Germania, în Italia. Am văzut teatrul lui Musset în epoca mare a lui Reinhardt, la Berlin. Dar cred că Musset, ca şi Mariveaux nu poate fi jucat decît de francezi. Cu toată virtuozitatea teatrului german şi cu tot talentul artiştilor, există un fel de graţie, există un fel de uşurătate, un fel de aerisire a textului şi jocului din piesele lui Musset pe care nu le pot realiza decît cei care vorbesc limba franceză. Comedia Franceză şi astăzi excelează în acest Musset, jucat mai cu predilecţie chiar decît Victor Hugo.

Teatrul romantic era aproape pe sfîrşite cînd, în 1839, i se propune lui Hugo să i se dea de către ducele de Orléans mijloacele necesare ca să facă un teatru. La această propunere Hugo răspunde : „Eu sînt scriitor, nu negustor. Pe mine nu mă interesează să fiu director de teatru. Ceea ce pot să fac este să recomand pe cineva care vrea să fie. Vă recomand pe Joly. Dacă el îmi comandă piese eu le scriu".

Zis şi făcut. Joly a căpătat însărcinarea şi banii necesari. Ar fi vrut să clădească un teatru nou, dar ţinea prea mult. A luat deci o clădire veche în care jucase teatrul italian, a rafistolat-o, a reînnoit-o, şi iată cum a ieşit frumosul teatru : „Renaissance".

Joly s-a grăbit să-i comande lui Hugo piesa de teatru şi Hugo a scris *Ruy Blas*, piesă care a avut o carieră strălucită. În primul an s-a jucat de 60 de ori, iar în al doilea an de 50 de ori. Pe urmă dispare. Vine revoluţia de la 1848, al doilea imperiu, Hugo pleacă în exil la Guernesey şi începe să

scrie împotriva lui Napoleon [al] III-lea. [...] Oamenii de teatru, gîndindu-se că Hugo este o putere dramatică ce nu poate fi ignorată, hotărăsc ca la teatrul imperial „Odéon" să se joace *Ruy Blas*. Se face contract cu Victor Hugo și după trei-patru săptămîni scriitorul primește o scrisoare de la direcția teatrului imperial în care i se spune : „Cu tot regretul trebuie să vă anunț că cenzura imperială mă împiedică să joc piesa dumneavoastră *Ruy Blas*". La care Hugo răspunde : „Domnului Napoleon Bonaparte, palatul Tuileriilor. Am onoare a vă aduce la cunoștință că am luat act de oprelìștea dumneavoastră comunicată mie de directorul teatrului imperial." Piesa nu s-a mai jucat pînă sub Republică.

Firește, astăzi este în repertoriul Comediei Franceze. Eu am văzut-o acolo de mai multe ori. Cred că putem să ne apropiem, în treacăt, de o elementară analiză a acestei piese.

Cum știți, piesa este foarte frumos construită, foarte abil, avînd toate calitățile mari ale lui Hugo, dar avînd și toate defectele lui. Defecte : cam sumar creionate personajele, cam absurde concluziile. Calități : bogată invenție scenică, lovituri de teatru și, mai ales, patos în pledoaria pentru acel simbol care este simbolul poporului, pentru personajul central care este Ruy Blas ; don Salust foarte bine creionat.

Piesa începe direct cu scena în care don Salust caută răzbunare împotriva regelui pentru că iubind pe o doamnă de onoare a reginei, regele îl trimite în exil. El îl ia pe Ruy Blas și, după ce pune să fie arestat don Cezar de Bazan, îi dă numele acestuia și îl impune ca pe un conducător în statul spaniol.

Don Salust este unul dintre personajele cele mai bine conturate. Eu am amintiri, de data asta de la noi din țară, despre marii interpreți ai lui don Salust. Unul a fost Nottara. Parcă-l văd mergînd pe scenă și dictînd cele cîteva rînduri : „Eu, Ruy Blas, mă angajez să servesc totdeauna ca un fidel servitor". Avea un cuțit de metal în care, pe măsură ce dicta, puncta, accentua prin ciocnituri de inel în cuțit, cuvintele pronunțate. Era un rol impresionant construit. Nu-mi aduc aminte cine-l juca pe don Cezar de Bazan. Mi-a rămas admirația pentru atitudinile, pentru inteligența, pentru virtuozitatea actorului, dar nu-i găsesc numele *.

* Stenodactilograful a notat aici intervenția unor voci din sală care pronunță : „Achil Georgescu. După el, Bulfinschi" *(n.e.)*.

Este remarcabil, în *Ruy Blas,* în afară de acele lovituri de bogată invenţie, lirismul. Emile Zola, cînd s-a reluat *Ruy Blas* la Comedia Franceză, a scris una dintre cele mai patetice şi frumoase cronici în care accentuează tocmai această latură lirică a piesei.

Ceea ce cred eu că este foarte izbutit — şi acum mă refer la acea experienţă spaniolă din copilăria lui Hugo —, este actul al III-lea, actul reginei, este sufocarea într-o colivie medievală aurită. Cred că trebuie cu foarte multă grijă interpretat rolul [Reginei Spaniei — Dona Maria de Neuburg]. Aici îşi exprimă [autorul] * indignarea împotriva acestei sufocări medievale a Reginei.

De asemenea, ceea ce este deosebit de bine realizat este actul IV, care a fost înjurat la epoca lui şi aspru criticat. Hugo a fost făcut cu ou şi cu oţet pentru acest act stupid cu don Cezar care se duce să devasteze *le garde-manger.*

Totuşi actul acesta este, pentru actorul care îl joacă, un act de inteligenţă şi de fantezie. Cred că este *[une]* ** *gageure,* un rămăşag cu el însuşi, de cea mai bună calitate...

Teatrul lui Hugo, care a făcut pui mai tîrziu, îşi regăseşte puii actului al IV-lea din *Ruy Blas* în cea mai cunoscută şi mai puternică operă a neoromanticilor [...] — *Cyrano de Bergerac.*

Un critic german spune, pe bună dreptate, că tot veacul al XIX-lea francez, din punct de vedere literar, stă sub semnul romantismului. Poate nu este exagerat. Romantismul acesta îşi trage izvoarele din secolul al XVIII-lea, cum v-am arătat. În preajma anului 1820 îşi găseşte expresia într-un corp de doctrină care este prefaţa la *Cromwell* şi apoi în realizarea teatrală a lui *Hernani* şi *Ruy Blas* [după care] vine alt stil, stilul Scribe, care se continuă cu Labiche, Emille Augier, Alexandre Dumas-fils, pentru ca la sfîrşitul veacului să vie lovitura neoromantică a lui Edmond Rostand, care este urmaşul direct al lui Victor Hugo. Dealtminteri Rostand are o scenetă de tinereţe intitulată *Une soirée à „Hernani"*

---

* În textul de bază : „spectatorul".
** În textul de bază : „o".

Deci, în plin veac al XIX-lea, fenomenul important al literaturii franceze este acest romantism cu cusururile, cu contradicțiile lui ; se înalță și domină permanent Victor Hugo, ca unul din[tre] cele mai monumentale făpturi ale spiritului omenesc, unul dintre cei mai geniali scriitori — în ciuda tuturor denigrărilor — și care rămîne, fie prin poeziile, fie prin romanele, fie prin teatrul său, o goarnă puternică, însă, în același timp, cînd se unește și omul politic și cetățeanul din el, o goarnă generoasă, care a înfierat toate nedreptățile epocii și a sunat, mai cu seamă, spre un viitor care se realizează.

25 februarie 1830, la Comedia Franceză ! Publicul fremăta. Venise dinainte pregătit să aplaude sau să fluiere. Erau fracuri lipite de trup, purtate încă după moda cea veche, cu gulere înalte şi dantele la mîneci, alături de haine largi, fluturătoare, deschise pe veste roşii, ca para focului ; erau chelii osoase și lucii alături de plete lungi răvășite ; erau înveninări închise, cu gînd de răzbunare, alături de zgomotoase și provocatoare atitudini entuziaste. Era ultima gardă a clasicismului în fața romanticilor biruitori, în seara bătăliei celei mari. Se reprezenta pentru prima oară *Hernani* de Victor Hugo ! Autorul nu avea decît douăzeci și opt de ani. Publicase noul crez al romantismului dramatic în prefața lui *Cromwell,* iar acum, într-un manifest pentru noua piesă, scris numai cu 15 zile înainte de spectacol, vorbea iarăși de libertate și de liberalism în artă ca și în politică. Ideile noi făcuseră vîlvă și cu mult înainte de premieră, Parisul se împărţise în două tabere : cei care erau pentru și cei care erau contra lui *Hernani* și [a] dramei romantice ! Înainte ca piesa să fi fost cunoscută, se rîdea, se critica, se apăra, se purtau zvonuri și snoave, se publicau caricaturi, se defăima sau se admira, după cum înainte de a se ridica perdeaua, generalii bătăliei, printre care statura gigantică a lui Théophile Gautier, se agita[u], căutau să intimideze pe cei care veneau să se opună acestui sacrilegiu romantic în numele sfintelor legi ale tragediei clasice, încălcate.

Actorii, în cabinele lor — Firmin, în Hernani ; Michelot, în Don Carlos ; Joanny în bătrînul de Sylva şi mai ales d-şoara Mars, în Dona Sol — vor fi trăit, de bună seamă, mai mult decît frigurile unei simple premiere. Emisarii, micii soldaţi ai bătăliei, care făceau neîncetat legătura dintre scenă şi sală, vor fi adus neîncetat veştile clocotului din public, şi interpreţii se vor fi simţit neajutoraţi, pierduţi, sau îndîrjiţi, după temperament sau după încrederea pe care o aveau în lucrare. Pentru d-şoara Mars, de pildă, care a biruit şi a rămas icoana înaltelor interpretări romantice, atît de mult lăudată cu vorba şi cu pana de către Victor Hugo, seara aceasta trebuie să fi fost chinuitoare. Deşi îi plăcea rolul, actriţa obişnuită cu ritmul, vorbirea şi tiparul tragediei clasice, din repetiţii încă dăduse semne de îndoială şi discutase mult cu poetul, cerînd îngăduinţa să schimbe cîteva cuvinte în text, care i se păruseră triviale şi nedemne de alexandrinele pe care le rostea. Hugo a stăruit pînă la sfîrşit în redactarea sa, ceea ce n-a împiedicat-o pe interpretă ca, la premieră, îngrozită de luptă şi de noutate, să înlocuiască, după cum ceruse, vorbele puternice, expresive şi îndrăzneţe ale tînărului autor, cu cîteva din listele convenţionale ale unui limbaj palid de rostire inexpresivă, a unei formule de tragedie decadentă, culeasă din repertoriul curent al Comediei Franceze, din acea vreme.

Toate inovaţiile şi revoluţionarismele dramei romantice se găseau în *Hernani*. Severa regulă a imitaţiilor era călcată în picioare. Erau libertăţi shakespeariene, şi o largă împărţire, deşi tot în cinci acte, a acţiunii în locurile de desfăşurare. Pe primul plan se ţinea o poveste de dragoste (Dona Sol disputată de viitorul împărat Carol Quintul şi un bandit de nobilă speţă, Hernani), dar fundalul istoric, pe care se proiecta această idilă, ce proporţii gigantice capătă ! Romanticii şi mai ales romanticii francezi au avut acest dar al intuiţiei istorice scăldată cu culoarea vremii şi a locului. Şi dintre toţi, şeful lor, Victor Hugo, a avut geniul acestei evocări. Întreaga frămîntare a Imperiului german, cu Reforma, cu electorii, cu biruinţa catolică a Spaniei, văzută de la Saragosa, pecetluită la Aachen, lîngă mormîntul lui Carol cel Mare şi încheiată iarăşi la Saragosa, e ţesătura gigantică a fundalului pe care se desfăşoară drama propriu-zisă. Iar oamenii astfel văzuţi în peisajul stufos şi variat, în lucruri şi evenimente copiate în stiluri diferite după natură, deosebindu-se fundamental de peisajul geometric al

clasicilor, oamenii cresc gigantic și ei în alb și în negru, în bine și în rău, în splendoare sau mizerie, monstruos, aproape diforma[ți] *, oarecum simplificați pe coordonate contrarii, care le dau un fel de pitoresc atrăgător și de o umanitate mult mai directă, mai substanțială pentru marele public și pentru scenă decît măsura cu foc în ea, atît de nobilă, a clasicismului.

Că o asemenea dramă a fost găsită chiar de Victor Hugo, ca o tîmplă de altar din care luminează icoanele pe rînd, dînd astfel un fir epic ideii sale, ne-o dovedesc titlurile date fiecărui act, în parte. Primul act se intitulează : *Regele ;* al doilea : *Banditul ;* al treilea : *Moșneagul ;* al patrulea : *Mormîntul,* iar al cincilea : *Nunta !* Înclinarea pentru categorii ușor aruncate în tipare, cu un anumit înțeles de înalt simbolism, îl descoperă de îndată pe Victor Hugo. Adăugîndu-se și un anumit gigantism, familiar felului său de a gîndi, căpătăm o mostră de istorie în mîinile sale, așa cum istoria a [fost] frămîntat[ă] și făcut[ă] **, după o scară proprie, și în celelalte piese ale lui, și în romane, dar mai ales în acea minunată *Legendă a veacurilor*, care rămîne poate cel mai uriaș lucru scris de acest poet de unică viziune și invenție verbală.

Versul lui Hugo, în teatru, puternicul alexandrin, e sonor și plin de culoare. Deși se frînge și e șerpuitor pe idee și povestire, totuși, în bun procedeu de spirit francez, el e de multe ori sintetic, închis ca o camee, în care miniaturistul sculptor a vrut și a putut să sape și să închidă o întreagă priveliște, în cele mai caracteristice elemente ale sale. Și clasicii făureau tot atît de rotund, de franțuzește alexandrinul, dar mai întotdeauna versurile acestea adînc săpate, la ei, duceau o mișcare sau o înaltă judecată morală. La Victor Hugo, arta națională își păstrează darul în tot clocotul romantic, numai că versurile, astfel bătute, duc cu ele orizonturi largi de suflet sau descrieri. Pe linia acestei tehnici a versului pentru teatru s-a așezat mai tîrziu, în literatura franceză, Edmond Rostand sub directa influență a lui Hugo. Învățăcelul îi și închină recunoștința și admirația într-un poem : *Un soir à „Hernani“*, în cinstea maestrului său și tocmai în legătură cu această primă dramă a bătăliei romantice. Numai Edmond Rostand duce invenția verbală a lui Hugo, modelul — și am scrie mecanis-

* În textul de bază : „diformate“.
** În textul de bază : „a frămîntat și a făcut“.

mul — ei pînă la o bogăţie şi o automatizare, care înalţă focul luminos al artificiilor de cuvinte, stingîndu-l însă iute, şi luîndu-i din robusteţe şi putere, mai ales în ultimele opere rostandiene.

În drama românească istorică, versul de scenă a fost mai întotdeauna imitat după sonorităţile generoase cu mişcare în ele, ale versului romantic. Cei mai vechi au stat, socotim, sub influenţa lui Victor Hugo. Aşa s-a întîmplat cu B. P. Hasdeu, aşa cu Vasile Alecsandri. Şi este deosebit de interesant de văzut, cum Hasdeu, de mai multe ori decît Alecsandri, izbuteşte să dea versului lui Hugo o mai justă şi mai dibace imitare, tocmai în puterea de a strînge şi de a evoca, în cuprinsul alexandrinului sonor şi izolat, după cum, fireşte, şi ritmul general al tiradei nu-i e străin.

Drama istorică în versuri a scriitorilor noştri s-a resimţit şi de o influenţă mai apropiată a romantismului francez, trecut prin Rostand. Totuşi, modelele mari au fost tot din drama hugoliană păstrate, de n-ar fi decît să ne gîndim la *Vlaicu Vodă,* al lui Alexandru Davila.

Hernani, a avut la Comedia Franceză, după marea bătălie şi izbîndă, o carieră intermitentă pînă să se stabilească în repertoriu. Dăm, la reluările succesive cîteva nume de actori, care l-au servit. După distribuţia de la 1830, la 1838, Hernani a fost Firmin, dar Dona Sol e doamna Dorvel. La 1867, Hernani e Delaunay ; la 1877, e Mounet-Sully, la 1889 la fel. Dona Sol, la 1867 e d-şoara Favart, la 1877 e Sarah Bernhardt, iar la 1889 e d-şoara Dudlay, cînd Don Carlos e Le Bargy, iar bătrînul de Sylva, e Silvain.

Puternică, evocatoare, această primă dramă de luptă mare şi de biruinţă a lui Hugo, rămîne veşnic tînără prin duhul său şi arta pe care o cuprinde, ca o permanentă matcă, spre încercarea actorului şi desfătarea şi înţelegerea publicului de pretutindeni.

PRINŢESA ÎNDEPĂRTATĂ DE EDMOND ROSTAND

Se împlinesc douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui Ed. Rostand, a cărui biruinţă ca poet dramatic, ani de-a rîndul, a ocolit pămîntul. În ultima decadă a veacului al XIX-lea, cînd mai răsuna un naturalism întîrziat pe toate scenele conducătoare ; [...] cînd tehnica însăşi a dramei trosnea din încheieturi sub diferite încercări de a face să exprime scene inefabile, stări muzicale şi să poarte gigantice simboluri ; cînd literatura franceză, după un fenomen obişnuit ei, de reacţiune împotriva influenţelor străine, ce o copleşeau, se îndepărta de naturalism, Edmond Rostand apare în momentul astfel pregătit, reînnodînd vechea tradiţie de teme şi farmec franceze, dăruind scenei o reînflorire a romantismului. Într-o viziune limpede, lucrată pînă şi în cel mai mic amănunt de vers, într-o tehnică dramatică solidă, învăţată de la „făcătorii" care i-au fost înaintaşi — Sardou între alţii —, el poposeşte în toate marile momente romantice ale sufletului şi literaturii franceze, fie ca substanţă, fie ca forme literare felurite, le foloseşte, de unde impresia de plenitudine, de bogăţie, pînă la virtuozitate, pe care o lasă opera sa. Din poezia medievală a trubadurilor el ia înaltul ideal absurd, rămas sub mîna sprintenului Rostand numai cu o pojghiţă de tremurare sufletească : *Prinţesa îndepărtată ;* din generaţia burleştilor de la 1630 (Scarron,

Cyrano) el ia fantezia și avîntul, iar din romantica de la 1830 știința și cadrul patosului și bogatului său verbalism. După Victor Hugo, Edmond Rostand reprezintă în literatura franceză cea mai bogată invenție verbală, mergînd, subțiindu-se în forme de acrobație pînă chiar la puțintele jocuri de cuvînt. Cu aceste daruri, alegîndu-și întotdeauna pentru a le servi cu strălucire și grandilocvență marile teme franceze și epoci de *glorie națională (Cyrano — vremea lui Richelieu ; l'Aiglon —* epoca postnapoleoniană și uriașa umbră a Impăratului ; *Chantecler* — burghezia franceză și solidaritatea ei, de la începutul veacului al XX-lea), Rostand ajunge într-un anumit fel sigur, mijlociu, în așezarea sa, în concepția de viață, cu tot enormul joc de artificii, al tehnicii și verbalismului, poet burghez național francez. Lucrul acesta se poate vedea mai ales în comparația dintre Edmond Rostand și Gabriele d'Annunzio, poeți care, la aceeași epocă, și-au disputat ceasurile aurite ale celei mai înalte glorii europene. Pe lîngă opera și mai ales temperamentul de om de Renaștere al lui d'Annunzio, Rostand apare palid și cuminte, în ciuda acelui „panaș" împrumutat lui Cyrano (dozaj de eroism, grație și spirit), și în ciuda întregului său patos, exprimat însă în forme prea clare și elementare.

După cum în volumul său de versuri *Les Musardises,* Rostand și-a încercat mîna, pe forme și metri variați și virtuoși, pe care neîncetat îi vom întîlni în toate piesele viitoare, în *Romanțioșii* (1894) și *Prințesa îndepărtată* (1895) el își încearcă măiestria în tehnica dramatică, pentru ca mai tîrziu (1898) să îi dea întreaga biruință și strălucire cu *Cyrano...* Poetul acesta din sud (Rostand era născut la Marsilia, la 1868) leagă experiența sa sufletească de riveran al Mediteranei, vechea mare interioară a lumii, de poezia călătoare și drumurile împînzite din apus în răsărit pe valurile ei, în *Prințesa îndepărtată.* Povestea o ia întocmai, dintr-o istorioară, care a biruit de-a lungul veacurilor, întocmai ca și romanul lui Tristan și al Isoldei. Tema *Prințesei îndepărtate,* însă, n-a găsit, înainte de Rostand, un poet de seamă, să o toarne într-un tipar nemuritor. Era numai o tradiție orală a pelerinilor (pe care autorul nu-i uită în începutul celui de al doilea act) despre Jaufré Rudel (Joffray, în piesă) prinț de Blaja, trubadur acvitan, și dragostea lui pentru necunoscuta contesă Melisanda din Tripolis, fiica lui Raimond, din neamul conților de Toulouse. Povestea dăinuiește de pe la începutul veacului al XII-lea. Ea cuprinde ace-

leași evenimente principale ca și piesa : dorul și boala lui Rudel, călătoria, mărturisirea, moartea și trecerea Melisandei la călugărie. Ceea ce a adăugat Rostand, a fost legătura de prietenie a lui Joffray cu un alt trubadur, Bertrand, și stăruința acestuia, și dragostea lui, o clipă legată în remușcări și apoi desfăcută, pe lîngă principesă. Tema substituirii, în fața femeii iubite, din *Prințesa îndepărtată*, anunță aceeași temă reluată și sporită în mijloace de expresie, teatrală mai ales, din *Cyrano,* în care Cyrano e purtătorul de cuvînt al lui Cristian, pe lîngă Roxana. E începutul uneia din marile speculații rostandiene ; mecanismul funcționa încă în alte forme și de multă vreme și în alte literaturi. De asemeni una din influențele ce trebuiesc subliniate în *Prințesa îndepărtată* ca plasare a subiectului, este aceea a lui Richard Wagner. Marele poet-compozitor german a avut o imensă înrîurire asupra simbolismului francez, paralel și contemporan, oarecum, cu Rostand. Acolo se răsfrîng valorile simbolice ale culorilor, care la Richard Wagner și în opera lui aveau o atît de mare importanță. Pe aceste nuanțe și ecouri senzoriale Rostand nu cobora și nici nu-și țesea pînza din ele. Arta lui rămîne mai franțuzească, mai netedă în contururi, mai plastică, mai puțin muzicală. Totuși, nu este mai puțin adevărat că aci, marele model al wagnerianului *Tristan și Isolda* se cere urmat de această poveste de dragoste minoră, dintre Joffray Rudel și Melisanda. Poemul este dozat în dramatism, pe cît s-a putut, substanța lui însăși, fiind lirică. Dar și acest lirism este rostandian, adică făcut din imagini și ritmuri, fără atingerea acelor adîncimi de inimi care s-ar fi cerut într-o asemenea temă. De aci, pentru spectator, trecerea, iar nu pătrunderea acestui lirism. Finalele de acte, în general, sînt mișcate dramatic cu ajutorul unui vers care, deși încărcat de plasticitate, nu e greoi, șerpuiește, și mai cu seamă rămîne limpede. În realizarea aceasta e toată arta lui Rostand, dusă în triumf mai în urmă de un public iubitor de lesnicios. Firește și momentele sufletești sînt îngrijite și abil menajate, pentru a putea duce cu ele tensiunea aceasta unică, lipsită și de mistica medievală și de pasiune arzătoare, wagneriană, deci greu de ținut în atenție numai din cuiele gherghefului pe care se țesea. Melisanda a fost unul din marile roluri ale Sarahei Bernhardt. Ea l-a creat, întregind cu genialitate în euritmie și glas conturul plutitor al personajului. [...]

Gogol și teatrul rusesc

Din nădejdi înşelate, din trezirea unui romantic în observaţia precisă, a unui ochi neobişnuit, din înfrîngeri personale precum şi din priveliştea tristă a domniei ţarului Nicolae I, s-a urzit, la 1836, celebra comedie a lui Gogol, *Revizorul*. Autorul era un ucrainian plecat să-şi găsească norocul literar, în care se socotea predestinat să izbîndească, la Petersburg. Debutase, fără vîlvă, cu un roman imitat după Voss într-o operă de influenţă germană tot mai resimţită şi găsise abia mai tîrziu, cu poveşti ucrainiene, o notorietate. Era sărac, mic, slab, urît, cu un nas imens, mai mult sărind decît umblînd, chinuit de un complex de inferioritate şi un dualism tragic, sfîşietor, totuşi orgolios, nemilos cu alţii şi cu el, exprimîndu-se într-un stil precis, de o strictă economie, spunînd lucrurilor pe numele lor : era Nicolae Gogol. In preajma anului 1831 se împrieteneşte cu Puşkin. Acesta recunoaşte deîndată autenticitatea creatoare a tînărului prieten, îi face o glorie şi-l călăuzeşte pînă cînd, la 1837, aveau să se despartă pentru totdeauna, prin duelul care l-a costat viaţa, pe Puşkin. La acea epocă, soarta aceasta tragică de scriitor rus nu sta departe nici de Gogol, prin toate chinurile vieţii sale, nici de Ciadaev, care avea să plătească printr-o nebunie ce nu exista, şi claustrarea ei, [ce se reflectă în] faimoasa lui *Scrisoare filozofică,* în care se vorbeşte pentru prima dată de izolarea Rusiei şi neîncadrarea ei în cultura europeană. *Scrisoarea...* apare

tot la 1836 — an deosebit de important pentru literatura rusă — el văzînd şi apariţia unei alte lucrări a lui Gogol: *Povestirile fantastice*. Aci, într-un material cu un izvor de inspiraţie din scriitorul fantastic berlinez E.T.A. Hoffmann, Gogol a ţinut să închidă la rîndul său în forme literare apusene, fantasticul unui răsăritean. Şi poate fără să vrea, legînd închipuirea de observaţia tăioasă, ce avea să domnească în *Revizorul*, dar mai ales, mai tîrziu, [...] în *Suflete moarte*, el creează o temă ce va rămîne predilectă literaturii ruseşti şi anume : înfăţişarea şi analiza omului mărunt, amărît, batjocorit de viaţă şi de soartă, acel umilit şi blestemat, reluat, adîncit, amplificat de Dostoievski şi redat apoi, înspre sfîrşitul veacului al XIX-lea, unei noi circulaţii literare, cu Cehov. În volumul de povestiri, nuvela *Mantaua* deţine acest loc central, prin eroul ei Akaki Akakievici, în literatura rusă.

Din acest material de ură pentru aşezările ţării sale şi de înduioşare pentru om, Gogol alege cu grijă numai denunţarea ticăloşiei cînd scrie *Revizorul*, aducînd în el, după cum singur s-a rostit, tot ce e mai urît şi mai dezgustător în Rusia lui Nicolae I, stăpînită de formalism şi mai ales de o birocraţie stearpă şi inutilă. Căci funcţionarismul orb, neîndurător, strîmtorat de prostia unei vieţi mărunte de provincie îndepărtată, este cadrul în care se desfăşoară *Revizorul*, lumea împotriva căreia se porneşte satira lui Gogol. Caricatura aceasta imensă a unei colectivităţi — căreia îi corespunde în literatura noastră Caragiale şi ca atitudine şi mai ales ca procedee — nu putea, fireşte, fi prezentată şi făcută inteligibilă spectatorului decît în cuprinsul unei stricte formule naturaliste, pe care, de altfel, Gogol a şi întrebuinţat-o. Fabula propriu-zisă nu-i aparţine. I-a sugerat-o Puşkin, care fusese cîndva însărcinat cu un asemenea rol de inspector, de revizor.

Într-un orăşel depărtat din imensa Rusie, a rămas încurcat un chefliu mediocru şi lăudăros, neputînd pleca de la hanul unde trăsese, din cauza datoriilor. În acelaşi orăşel însă, primarul e vestit că va veni o inspecţie. Toată protipendada administrativă e înspăimîntată numai de o asemenea perspectivă, cînd, un prostănac face legătura între veste şi chefliu, interpretează ciudăţenia omului de la han ca pe un vicleşug al acelui care din umbră vrea să le vadă pe toate, şi declară că deşucheatul Hlestacov, încurcat în datorii, ar fi însuşi revizorul. Şi după un prost se iau toţi proştii. Din această confuzie ies

numai împrejurări agreabile pentru Hlestacov, care e destul de deștept să le prindă și să le folosească. Și se urcă scara tuturor ticăloșiilor și demascărilor pentru bieții provinciali. Moravurile sînt rînd pe rînd oglindite, și farsa nu mai cunoaște limite. Chiar o nuntă cu fata primarului e gata să încununeze escrocheria, cînd, o plecare la timp a lui Hlestacov, lasă totul încurcat. O scrisoare lămuritoare, în lipsa sa, îl denunță spre amărăciunea celor înșelați, care vor mai îndura, anunțată prin ultima replică a piesei, sosirea adevăratului revizor. Comedia, scrisă într-o tăietură mai veche (în cinci acte, cu monolog și aparteuri) este condusă totuși cu multă îndemînare. Actul marelui moment comic este al doilea : întîlnirea lui Hlestacov cu primarul, întîlnire stăpînită de o frică, o necunoaștere și o neîncredere reciprocă. Desăvîrșirea acordului, pe idei încă nefixate de cele două părți, dă situația centrală. Actul trei și actul patru sînt acomodările acestei teme, cu o creștere pe episod și pe situații, dînd viața însăși a piesei. Prăbușirea totală este rezervată ultimei replici, după cum enunțarea întregii teme se cuprinde în cea dintîi. După cum se vede, o simetrie precisă limpezește întregul material în cuprinsul căruia trăsăturile sînt tari, caracteristice, Gogol mergînd de multe ori pînă la repetiri de formule, cum ar fi, de pildă, împerecherea personajelor : Dobcinski-Bobcinski sau Ana și Maria, mama și fata, ale căror reacții sînt adeseori identice, lucrînd situațiile comice pe ticuri și reluări. Gogol nu a uitat nimic din ceea ce i-ar fi putut sta la îndemînă și din care ar fi putut realiza satira regimului și vieții de provincie în același timp. Comedia aceasta naturalistă, construită pe un eveniment modest, e scrisă totuși pentru veșnicie prin puterea creării situațiilor comice, a observației și cruzimei satirei.

Richard Wagner

Richard Wagner face parte dintre puţinii care, prin viaţa lor, prin strădania permanentă şi prin opera realizată, au dreptul la denumirea de poeţi în înţelesul vechi de „creatori". Fireşte, şi el aparţine unui anumit moment din cultura germană şi încadrarea aceasta o vom încerca aci ; dar peste epoca sa, el a descifrat, pentru o viitorime ce nu va avea sfîrşit, valori necunoscute de suflet şi de gînd, născocind pentru nevoile sale de exprimare chiar un instrument nou : drama muzicală. E bine să precizăm încă de la început această noţiune, în cuprinsul pe care însuşi Wagner i l-a dat, subliniind în felul acesta rolul covîrşitor pe care el şi l-a luat faţă de această creaţie, rol ce depăşeşte cu mult pe acela al unui muzician.

Prin opera sa, Richard Wagner a schimbat sensul unei culturi, încercînd să lege de gravitatea şi adîncimea unor altor concepţii, şubredul său veac. Punctul de plecare în reforma artistică întreprinsă, pentru necesităţile idealurilor şi personalităţii lui Richard Wagner, nu se găseşte în muzica de scenă a unui anumit fel de spectacole, cunoscute sub numele de operă. Nu muzica aceasta a vroit s-o primenească Wagner, ci genul însuşi. Problemele ce se puneau veneau dinspre cellalt teatru, al cuvîntului, al dramei, deci din ţinutul scriitorului.

În drama germană se întrezărea de mult o posibilitate a sporirii în efect prin muzică, a cuvîntului rostit de la o limită peste care cuvîntul nu putea trece. Schiller, în notele preli-

minare la a sa *Mireasă din Messina,* se gîndeşte la cor, în forma antică. E.T.A. Hoffmann numeşte muzica un izvor nesecat în posibilităţi de exprimare ; Kleist are aproape acelaşi gînd, iar Jean Paul scria în noiembrie 1813 — şase luni după naşterea lui Wagner — că un zeu dă darul scriitorului cu dreapta, pe al compozitorului cu stînga, dar că oamenii aceştia stau atît de departe unul de cellalt, şi se întreba cînd va veni ziua în care ei se vor contopi într-un singur creator ?

Fireşte, romantica germană — o mişcare atît de mult atrasă de muzică — a cunoscut preocupări şi cîteva realizări minore în acest sens, de unificare într-un sens restrîns însă a compozitorului cu scriitorul. Lortzing, de pildă, îşi scria singur textul pentru muzica operelor sale, dar aceasta nu înseamnă că o matcă organică şi necesară le-a zămislit pe amîndouă.

În opere, textul şi muzica mergeau ca şi mai înainte, paralel, unul lîngă cellalt, nu se topeau unul în cellalt, pentru ca împreună cu gestul şi mimica adaose, ritmate, să facă un singur instrument de exprimare, adus la un maxim de intensitate, după cum a fost gîndul şi dorinţa lui Richard Wagner. Eroarea cea mare a operei, o semnalează el însuşi spunînd că „mijlocul de exprimare, adică muzica, a ajuns scop ; pe cîtă vreme ţinta însăşi a exprimării, adică drama, a ajuns mijloc. Aci stă toată problema. Ce este această dramă, astfel dorită ?"

Ca şi tragedia elină, ca şi *nô*-ul liric japonez, drama muzicală wagneriană, văzută dinspre creatorul ei, este forma cea mai perfectă şi mai înaltă de a descifra şi exprima lumea intuită extatic şi muzical. Omul, aşezat în faţa creaţiunii şi a destinului său, se frămîntă în nelinişti, în întrebări, temător, nerăbdător. În călătoria cercetărilor şi a cunoaşterii, a agonisirii şi a plăsmuirii celei noi, întîlneşte drumuri de o capilaritate extremă care nu îngăduie trecerea densităţii cuvîntului tălmăcitor. Sunetul înfloreşte însă şi vibrează acolo unde s-a trunchiat cuvîntul. Şi albia aceasta cosmică, temelie viitoarelor clădiri, sunetele o pot păstra ca pe o imagine adîncă şi intensă pentru înţelegerea noastră sufletească.

Văzută din partea spectatorului-auditor, drama muzicală este instrumentul de evadare colectivă din clipa de faţă, dincolo de o limită, [ne]îngăduită simplei drame a cuvîntului.

Prin imensitatea proporţiilor ei de bază, ea nu va întîrzia, odată realizată, să îndeplinească şi o importantă funcţie socială şi religioasă. Acesta este cazul şi al tragediei eline şi al *nô*-ului

japonez, iar la Wagner ea dă gîndul artei adînci şi largi populare, cu stăruitoare preocupare educativă pe de o parte, şi a trecerii dintr-un păgînism plin de ecouri pînă într-un creştinism de Ev Mediu, pînă la Parsifal, pe de alta. În cuprinsul delimitării dramatice, al temei, trunchiul săvîrşirilor îl va clădi tot cuvîntul, dar cuvîntul străbătut neîncetat de seva muzicii. Iar coroana va purta frunze în care cu greu vei putea desluşi fina ţesătură a aceluiaşi cuvînt de substanţa sonoră care îl va duce pînă la nebănuite vibrări. În felul acesta, în drama wagneriană, ca şi în tragedia elină, ca şi în *nô*-ul japonez, muzica nu aparţine exclusiv unui om de specialitate care s-ar numi compozitor. Ea face parte din atributele poetului în sensul mare de creator şi descifrător al enigmelor universale.

E lesne de înţeles că un temperament ca al lui Richard Wagner cînd dăruia şi impunea veacului său burghez o artă ce-l depăşea, nu putea fi unilinear. Într-adevăr, pentru a reaminti aci bogata viaţă în visuri, decepţii şi izbînzi a marelui creator, vom spune că acel ce a scris *Tetralogia* şi *Tristan...* a fost neîncetat sfîşiat de tragice dualisme. Pe transformarea ideologiei lui sociale ce evoluează de la stînga spre dreapta, se suprapune, în aceeaşi mişcare, schimbarea ideilor sale filozofice. De la Ludvig Feuerbach, interpretul antropologic al religiei şi precursorul materialismului istoric, pînă la Arthur Schopenhauer, cu pesimismul său ascetic, Richard Wagner încearcă şi dă conţinut formulelor contrarii, din care poziţia sa definitivă stă pe o zonă incertă. Chiar desprins de Feuerbach, Wagner nu părăseşte climatul materialismului, legat fiind de învăţătura nietzscheană a „supraomului", care, în ultimă analiză, repauzează pe Darwin.

Iar întrucît priveşte disciplina de renunţare budistă-schopenhaueriană, temperamentul lui Wagner nu a putut-o realiza niciodată complet. Filozofia lui Schopenhauer, chiar europenizată, cu un adaos de stoicism roman, e un refugiu, un auster climat de mănăstire. El nu putea să convină senzualismului wagnerian. De aceea dorul metafizic de topire într-o linişte de Nirvana, la Wagner, e mai puţin o eliberare şi mai mult o limpezire a patimilor şi a dragostei pentru femeie, prin care femeie abia vine adevărata eliberare. Senta, Elsa, Kundry şi mai ales Isolda, toate îndeplinesc aceeaşi funcţie. Singură Eva, din *Maeştrii cîntăreţi...* se deosebeşte prin psihologia specială a lui Hans Sachs, care este făcută din resemnare.

Renunțarea wagneriană, deci, e mai mult renunțarea romantică decît cea schopenhaueriană. Între senzualism și spiritualism, între elenism și nazarenism, temperamentul lui Wagner a oscilat neîncetat.

În cuprinsul literaturii germane, de pe la mijlocul veacului trecut, Richard Wagner ni se înfățișează, alcătuind o grupă distinctă, cu Friederich Hebbel și Wilhelm Iordan. Deși acești trei scriitori trăiesc izolați atît între ei, cît și de contemporaneitatea lor, un anumit aer de familie îi leagă. Mai întîi e preocuparea unui același material pe care l-au prelucrat cîte trei, și anume legenda Nibelungilor. Apoi, și lucrul acesta îl apropie mai mult pe saxonul Wagner de prusianul Iordan, o înclinare pătimașă pentru popor îi face să năzuiască a găsi o formulă educativă pentru marele mase, prin puterea unei arte exclusive, adîncite de un gînd filozofic și mai ales îndepărtată de arta și atmosfera veacului lor.

Materialul romanticei, și anume ciclul legendelor nordice, simțămîntul și basmul pădurii, sînt reluate de Wagner, sporite și îmbogățite. Personalitatea lui creatoare exprimîndu-se deopotrivă și în cuvînt și în muzică dă o aspră tensiune acestor realizări, în tonul bărbătesc al unei Germanii de Nord, care contrazicea sensibilitatea contemporanilor săi. Solemnul și festivul wagnerian, înfățișînd mai mult o artă de puternic Baroc, erau dezobișnuite nu numai epocii lor de apariție dar și unui anumit stil clasic german de temperanță și măsură în care se recunoștea urma lui Goethe. Totuși alături de Goethe se așează Wagner cu una din lucrările sale și anume *Maeștrii cîntăreți...*

Resemnarea lui Hans Sachs — care, după cum am văzut, dă o deosebită valoare figurii feminine din piesă — este încordarea omului ce se depășește pe el însuși înfrînîndu-se. Pentru prima oară idealul moral al clasicismului german, fixat de arta vieții, arătată de uriașul de la Weimar, poposește în mult zbuciumata operă de patimi și înalte năzuințe, a lui Wagner.

Dealtminteri *Maeștrii cîntăreți...* duc, pînă sub mîna creatorului lor, și un fir nou de dramă psihologică, de chin și analiză sufletească, ce vine, prin tragedia de maturitate a aceluiași Goethe, din lumea tragediei franceze, raciniene.

Arta complexă a lui Richard Wagner, deși romantică prin material, barocă prin tipare, în construcția ei tehnică, pentru scenă, afecționează îndeosebi clasicismul. Tăietura întregii teme în trei părți, cu ridicări și coborîri organizate în jurul unui ax

principal, arată înclinarea pe care poetul a avut-o întotdeauna pentru stilul marei arte franceze, de teatru. Pentru că alături de poet, de filozof și muzician, Richard Wagner a fost un foarte dăruit și abil om de teatru. În acordarea textului cu muzica, pe de o parte, și cu săvîrșirile scenice pe de alta, el întrebuințează o limbă robustă, tare, aducînd în versul său forma aliterației, uzitată dealtminteri și de Iordan, fluentă și totuși hotărîtoare pentru fixarea sentimentelor, care cer o expresie concentrată, fugind de orice retorică. Din organizarea dramei wagneriene era firesc — și Nietzsche o prevăzuse — că se va ivi un nou stil actoricesc. Cîntecul cere mai mult timp decît rostirea. De aci și un nou fel de a trata în gesturi, mai solemne, mai largi, hieratice, întregul material. Pentru interpretarea operelor sale Wagner avea nevoie să creeze o nouă lume de actori, care să fie și cîntăreți în același timp, și care să se poată dezbăra de precipitarea și naturalismul cu care îi obișnuise deprinderea teatrului vorbit, sau patosul neorganizat al unei simple muzici de operă.

Astfel gîndită și organizată, drama muzicală apare din viziunea genială a unui mare creator la o epocă în care nimic nu era pregătit pentru acceptarea ei, ba dimpotrivă. Drama wagneriană cerea, ca toate creațiile înalte cu caracter religios și răsunet adînc social, din milenara istorie a teatrului, o cultură închisă, adică o colectivitate de consens unanim și de o aceeași sensibilitate cu privire la marile probleme pe care le pune existența și lumea înconjurătoare. Astfel era organizată lumea elină în care s-a născut tragedia ; astfel lumea catolică spaniolă de la începutul veacului al XVII-lea pentru ca să primească și comediile tăiate în *jornade* ale lui Lope de Vega și Calderón, dar și acele *auto-sacramentale* creștine ; astfel e încă organizată în structura ei tradiționalistă o anumită clasă, feudală și religioasă a Japoniei, pentru a întreține *nô*-ul liric, drama muzicală a Orientului Îndepărtat. Se cere, pentru împărtășirea unei asemenea creații, un public mai degrabă pios, decît curios. Dorința aceasta a fost și a lui Wagner, care a cerut — dar nu s-a putut respecta — ca *Parsifal* să nu se reprezinte nicăieri în afară de teatrul său de la Bayreuth. Drama aceasta, după cum am mai spus, instrument de evadare metafizică și colectivă din clipa de față, pretutindeni în elementele ei, e aceeași. Obișnuit ea întrebuințează un material legendar și mitologic, cunoscut și de o circulație bine stabilită în comunitatea căreia i se reînfă-

ţişează. Interpretarea şi tratarea au loc în cuprinsul unui climat religios, iar substanţa ei însăşi e muzica. Variind după epoci şi public, e întovărăşită de toată seria de creaţii spaţiale ale interpreţilor, de la dans pînă la săvîrşirile gesturilor actoriceşti, care rămîn însă totdeauna, prin solemnul lor, deasupra tratării dramei vorbite.

De-a lungul anilor şi a lumii, Wagner neîncetat a adunat şi va chema mereu comunitatea sa, în jurul operei care [...] stă ca izvor al celor mai înalte şi nobile bucurii, apropiate de noi.

Henrik Ibsen

REALIŞTII VEACULUI XIX.
IBSEN

Ibsen este, fără îndoială, una din personalităţile cele mai complexe. Cînd a apărut şi cînd a ţinut toate scenele europene, în a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea, prin ideologia lui, a fost solicitat de diferite grupări şi de diferite ideologii sociale sau politice. Anarhiştii spuneau că e anarhist ; socialiştii de atunci spuneau că e socialist, iar individualiştii — că e individualist.

Fireşte, se găsesc felurite trăsături în această personalitate complexă, dar ceea ce rămîne în fond e că Ibsen a fost un mare creator de oameni, un mare poet, dublat de un moralist şi de un educator.

Opera lui Ibsen este o înaltă pledoarie pentru mai bine, pentru un mai bine care să se simtă cristalizat în toate vîrstele, în cele două sexe, în libertatea femeii şi, mai cu seamă, într-o mai bună orînduire socială decît aceea care era la sfîrşitul veacului trecut.

Sub raportul acesta, de înalt moralist, mai mult decît poet, seamănă Ibsen uneori cu altă figură, tot atît de mare, din altă literatură, anume cu Lev Tolstoi. Dealtminteri, trăsătura moralistă şi puţin didactică este caracteristică literaturilor noi, iar literaturile norvegiană şi rusă clasică sînt, în cronologia literaturilor europene, relativ noi.

Înainte de a spune cîteva cuvinte despre viaţa lui Ibsen şi înainte de a arăta cîteva aspecte din opera lui, cred că este

necesar să amintesc ce era Norvegia acum o sută de ani, adică pe la 1850, cînd tînărul Ibsen, în vîrstă de 20-22 de ani, pe vremea aceea, apare și începe să acționeze.

Norvegia — o țară cu întindere destulă, cu locuri pitorești, cu acele fiorduri încîntătoare, pe care Ibsen te face să le simți fără să le vezi, din simplele replici ori dialoguri ale actorilor — era o țară cu populație relativ redusă, însă o țară înaintată. Încă de la 1830 o lege hotărîse că toată lumea trebuie să știe carte. Nu exista nici un analfabet. Și în cele mai îndepărtate cătune ale Norvegiei, dacă te-ai fi dus, ai fi găsit — în afară, evident, de *Biblie* — cîteva cărți norvegiene și poate chiar și străine, traduse în limba norvegiană.

Din punct de vedere social și politic, țara se împărțea în cîteva straturi. Stratul cel mai subțire era cel intelectual, din care avea să facă parte, mai tîrziu, Ibsen. Era, apoi, o pătură a bogaților armatori, apoi o pătură de cîțiva funcționari săraci, iar marea majoritate a populației era alcătuită din ceilalți țărani sau *bönderi* : țărani liberi, știutori de carte, stăpîni pe pămînturile lor și pe ființa lor, acei *bönderi* la care se referă Engels (cîndva), cînd spune că se simte că Norvegia este țara acestor *bönderi* liberi, care acționează cum acționează, ceea ce n-ar fi făcut, desigur, strănepoții unor filistini germani.

În această stare de lucruri — care mergea spre un progres continuu — se naște Ibsen la Skien într-un orășel de 11 800 locuitori, la 1828. Primii ani ai vieții sale îi petrece foarte liniștit. Tatăl său era armatorul Knud Ibsen. De la ascendenții săi, în vinele scriitorului se amestecă sînge norvegian, danez, scoțian și german.

Primele impresii pe care le are Ibsen din copilăria lui sînt deosebit de interesante și sînt menite să ne dea cheia de înțelegere a acestei personalități aspre și închise, dar, în același timp, generoasă și deschisă spre mari și înalte idealuri.

Casa în care locuia familia Ibsen — scrie scriitorul mai tîrziu — era într-o piață unde se afla o biserică. Pe dreapta, primăria cu pescăriile în subsolurile ei ; pe stînga, un balamuc. Nici un fir de iarbă, nici un pom. În acest decor de piatră, crește micul Ibsen, care asociază acestui peisaj permanent o întîmplare dureroasă, pe care el nu o uită.

În turnul bisericii era un paznic de noapte care striga orele. Acesta era întovărășit întotdeauna, cînd cobora treptele turnului, de un cîine negru cu ochii roșii. Într-o noapte de Anul Nou,

cînd paznicul s-a dus să bată orele 12, anunţînd Anul cel nou, a căzut peste pălimar, s-a prăbuşit şi s-a sfărîmat pe treptele bisericii, unde a fost găsit mort a doua zi dimineaţa de oamenii care se duceau la biserică să asculte leturghia. În turn nu mai era decît cîinele cel negru cu ochii roşii urlînd. Este impresionantă şi tragică povestea pe care micul Ibsen o înregistrează şi nu o va uita toată viaţa.

Cînd Ibsen avea 8 ani, tatăl său dădu faliment şi familia este obligată să se mute undeva, la o fermă, unde copilul stă pînă la vîrsta de 16 ani, trăind o viaţă închisă. Găseşte acolo un pod plin de cărţi şi se dedă unei lecturi intense în limbile norvegiană, daneză şi engleză, pe care le învăţase.

Doreşte să-şi facă o carieră. Vrea să ajungă pictor. Nu izbuteşte, şi se duce la Grimstad, unde intră ucenic de farmacie. Aici îl prinde anul revoluţiei 1848. Veştile revoluţionare de pe continent îl încîntă. Înflăcărat, simţindu-se alături de răsculaţi, scrie frumoasa odă către poporul maghiar, împotriva dinastiei habsburgice.

Prima încercare de teatru, *Catilina,* o face Ibsen tot în această epocă. Este o piesă care s-a tipărit mult mai tîrziu, trăgîndu-se numai în 300 de exemplare. Este o piesă care s-a jucat şi a căzut, o piesă pe care, în ediţia completă, tipărită cu ocazia împlinirii vîrstei de 35 de ani, Ibsen o reia ca pe o amintire duioasă din propria sa viaţă şi operă.

La Grimstad stă Ibsen doi ani. Probabil că din spatele tejghelei unde fabrica pilulele şi siropurile va fi observat multe şi mulţi oameni. După aceea trece la Christiania, începînd cariera de om de teatru. Lucrează cîtva timp în această calitate şi după doi ani o întîlnire neaşteptată cu un personaj care avea să fie consemnat în cea mai importantă operă a lui Ibsen, în *Peer Gynt,* îl face să treacă la Bergen.

Este vorba de Ole Bull, virtuos al viorii, care, la epoca aceea, uimise Europa şi America. Strînsese o avere însemnată. Era un fantasc, după cum, în fond, fantasc era Peer Gynt, cum tot fantasc era şi Ibsen, ca orice norvegian şi, în general, ca orice om al Nordului.

Plin de fantasc şi de închipuire, trăind dincolo de realitate, Ole Bull visa să cumpere, în Tunisia, un enorm ţinut pe care să-l boteze, după numele său, Oleania. Ca să se vadă pînă în ce punct i-a stat lui Ibsen ca model acest Ole Bull, este destul să amintim că în a doua parte a piesei, Peer Gynt, eroul, se

duce în America și vrea să întemeieze o țară care să-i poarte numele : Gyntania.

Ole Bull dă banii trebuitori ca să se înființeze Teatrul Național norvegian la Bergen și-l convinge pe Ibsen să ia locul de director de scenă, dramaturg și de autor în același timp. Contractul prevedea că la fiecare 2 februarie Ibsen era obligat să dea o piesă nouă. Poate că nu a dat în fiecare an, dar o serie întreagă de piese istorice sînt scrise în această epocă.

Aici se înscriu piesele : *[Doamna] Inger din Ostråt, Expediția de la Nord* și *Pretendenții coroanei*, în care se simte foarte puternic influența lui Shakespeare. În *Expediția de la Nord* este un personaj Gunnar, care, prezentat aspru și demonic, face să se simtă influența lui *Richard III* al lui Shakespeare.

Important este că în această operă, adică de la 1852 pînă la 1864 — cînd se expatriază și pleacă într-un exil voluntar în Italia și Germania — Ibsen se formează ca om de teatru, avînd ca învățători, în ceea ce privește tehnica teatrală, pe dramaturgii francezi. Mă gîndesc la Sardou, Scribe, Dumas-fils, Emile Augier. Pe vremea aceea literatura franceză de teatru nu excela prin profunzime, dar autorii dramatici francezi ajunseseră la o perfectă cunoaștere a tehnicii teatrale. Însuși Ibsen recunoaște acest lucru, adăugînd că sînt multe de învățat de la ei. Dealtfel, publicul îi prețuia tocmai fiindcă dădeau piese foarte bine făcute.

La 1864 Ibsen izbutește să se facă atît de urît în țara sa, încît simte nevoia să se expatrieze. Antipatia față de el avea un început mai vechi, încă de pe la 1862, cînd a scris prima lui piesă de actualitate, intitulată *Comedia dragostei*, în care prezenta dragostea ca o libertate de a alege și de a asocia un om cu altul, ceea ce indispunea concepția retrogradă a concetățenilor săi. El însuși recunoaște că în afară de soția lui, nu-l mai iubea nimeni în Norvegia.

Mai era și o cauză politică, care îl hotărîse să plece. La 1864 se dezlănțuise războiul pentru Schleswig-Holstein între Danemarca și Prusia. Era un rapt politic al țărilor germanice din trupul micii Danemarce. Cîndva, Danemarca fusese asociată sub aceeași coroană cu Norvegia. Limba daneză fusese oficială. Cele două popoare, norvegian și danez, se socoteau înrudite.

Ibsen se revoltă împotriva acestui rapt germanic și denunță lașitatea norvegiană, care nu a sărit în ajutorul poporului frate

danez să-l apere. Prin aceasta el creează și o indispoziție de ordin politic împotriva sa.

Așadar, la 1864 Ibsen pleacă și se stabilește la Roma. Acolo [vor fi scrise] *, între anii 1864—1867 cele două mari creații de mare poezie ale lui Ibsen, care stau ca două cariatide la intrarea operei marelui scriitor norvegian. Cele două mari creații sînt *Brand* și *Peer Gynt*. Vom stărui puțin asupra fiecăreia, ele fiind de o deosebită importanță.

Brand a cunoscut mai întîi o versiune în proză, înainte de a ajunge în versuri. Acest poem este interesant pentru că polarizează și descarcă într-un anumit fel mînia cumplită a lui Ibsen.

După cum apare din corespondența sa, din mărturiile contemporanilor și cum ne apare și din operă, scriitorul norvegian nu era un om facil, un om blînd. Dimpotrivă, era dîrz, aspru, sălbatec. În rarele momente cînd rîdea parcă rînjea.

Cînd a plecat din țara sa, Ibsen era într-o stare de cumplită mînie împotriva tuturor. În timp ce lucra la poemul său, *Brand*, a scris criticului danez Brandès o scrisoare în care îi spunea : „Iată ce mi s-a întîmplat cu *Brand* : Am la Roma, pe masa de scris, o halbă de bere goală răsturnată cu gura în jos. Sub halba de bere este închis un scorpion. De cîteva zile tînjea. Atunci am ridicat halba și i-am aruncat un miez de pîine moale. Scorpionul s-a repezit, l-a înțepat cu acul, inoculîndu-i tot veninul ce avea în rezervă. Și, ca prin minune, după asta, scorpionul s-a înviorat. Nu au, oare, legile naturale aceleași valori și aceleași funcțiuni în registrul moral și sufletesc ?" Pentru ca tot el [să] adaug[e] : „Funcțiunea care a avut-o pentru scorpion miezul de pîine, o are pentru mine acest *Brand*, în care mă descarc de toată mînia și de toate otrăvurile pe care le-am strîns în mine de cîțiva ani în Norvegia".

Brand are un personaj central. E un pastor. Nu se precizează religia pe care o slujește. Probabil religia norvegienilor.

E un om alcătuit dintr-o singură bucată, a cărui lozincă este : „totul sau nimic !". Este un om care pentru o idee, pentru un ideal, pe care-l dorește cît mai înalt, calcă în picioare orice sentiment, oricît ar fi de duios.

Una din pildele cele mai mișcătoare este atitudinea lui Brand față de propria sa mamă, femeie bogată, zgîrcită, care

---

* În textul de bază : „vom întîlni".

şi-a strîns averea din cămătărie şi alte afaceri necurate. În ultimele clipe ale vieţii a trimis pe cineva la fiul ei, Brand, preotul, cerîndu-i s-o asiste, adică s-o împărtăşească. Brand îi trimite răspuns : „Vin, dacă-mi dai toată averea înainte de a muri, ca să fac cu ea ce voi găsi de cuviinţă, în realizarea înaltelor mele idealuri omeneşti şi sociale". * Femeia răspunde : „nu". Şi Brand refuză să se ducă să dea asistenţă propriei sale mame.

Altă scenă cutremurătoare este aceea de la începutul actului al IV-lea.

Brand, care avusese un copil, mort în fragedă vîrstă, stă cu soţia lui într-o colibă, pierdută undeva pe gheţurile înalte ale Norvegiei bătute de vînt. Singura consolare a soţiei lui Brand, după pierderea fiului ei iubit, sînt cîteva scutece pe care le-a păstrat şi pe care le mîngîie mereu.

În această scenă, pe cînd Brand stă tăcut şi întunecat, se deschide uşa şi intră o cerşetoare în zdrenţe, care întinde mîna spre nevasta lui Brand, spunîndu-i : „Tu, femeie bogată, ai scutece pentru un copil care nu mai există. Eu, sărmana, nu am scutece pentru un copil care tăieşte." ** Soţia lui Brand vrea să apere scutecele, dar el i le smulge cu sălbăticie şi le dă femeii sărace care le cere.

În cele din urmă soţia lui [Brand] moare şi Brand rămîne singur. Începe să se întrevadă ideea ibseniană a singurătăţii. Este pedepsită singurătatea şi mai cu seamă încăpăţînarea gigantică, inumană a lui Brand. Acesta, după un şir de încercări, se prăbuşeşte cu o avalanşă care-l aruncă în fundul fiordului. Seamănă întrucîtva sfîrşitul său cu finalul lui *Prometeu* de Eschil, în care eroul, sub trăsnetul lui Zeus, se prăbuşeşte în ocean.

Dacă *Brand* este mînia personală a lui Ibsen, dacă este un mare poem dramatic, care se construieşte, pentru ca să înţelegem mai bine, aş spune, vertical — ceea ce urmează după el este tot un poem dramatic, fiindcă *Peer Gynt* este un lung monolog, în afară de [Aase], mama lui, şi de Solveig, logodnica lui, toată lumea de proiecţiuni în care stă de vorbă fantezia lui Peer Gynt, nu sînt personaje reale.

În acest *Peer Cynt,* spre deosebire de *Brand,* găsim nu mînia, ci fantezia personală a lui Ibsen, dar asociată, subliniată de

*, ** Autorul rezumă conţinutul episoadelor din piesă *(n.e.)*.

acea fantasmagorie, care este o trăsătură fundamentală a poporului norvegian, tot atît de fantasc. Şi *Peer Gynt*, a cărui primă parte este închinată fanteziei, iar a doua unor realizări realiste, în afară de faptul că reprezintă trecerea scurtă de la romantism la realism — prima parte fiind romantică, iar a doua realistă — dar le încheagă într-o singură lucrare şi de aceea Peer Gynt este reprezentativ pentru sufletul şi literatura norvegiană, în ce priveşte trăsătura aceasta fundamentală a poporului norvegian, care aduce odată cu el, într-un perfect echilibru, fantasmagoria cea mai despletită — cea mai deşuchiată, aş putea spune — faţă de simţul mai robust al realităţilor, cu care se îmbină în acest suflet, după cum a demonstrat Ibsen.

Peer Gynt începe cu o replică. În colibă bătrîna Aase, mama lui Peer Gynt, cînd se deschide uşa şi intră fiul ei, spune : „Peer, tu minţi", acesta este semnul sub care se desfăşoară întreaga piesă : *minciuna.*

Peer Gynt este un mare mincinos. Dar nu un mincinos meschin, mărunt, ci — aş spune — un mincinos al fantascului, al plăsmuirilor, un mitoman căruia îi place să trăiască în această permanentă minciună.

Minciunile lui Peer Gynt se deosebeau de minciuna socială care stă la baza uneia dintre cele mai reprezentative piese sociale ale lui Ibsen : *Raţa sălbatecă.* Acolo este minciuna amară cu pesimista concluzie că numai minciuna este posibilă, ca un viatic, în viaţa oamenilor. Pe cîtă vreme, la Peer Gynt este minciuna constructivă, creatoare de mare poezie. Pe cînd *Brand* se construieşte vertical, *Peer Gynt* este o revărsare întinsă, în care stau cuprinse o mulţime de probleme, de la episodul cu sania trasă de cerb, din partea întîi, pînă la episoadele din Maroc, în partea a doua.

Acestea sînt cele două mari poeme dramatice ale lui Ibsen, care stau ca două cariatide la intrarea operei sale.

Sîntem la 1867. Aveau să se întîmple evenimente care să zguduie continentul : războiul franco-german şi Comuna pariziană, lîngă care a stat, ideologiceşte, marele dramaturg norvegian. Scrisorile lui din vremea aceea arată o adîncă înţelegere pentru această mişcare. Ceva mai mult, ele sînt un fel de prelegeri pentru timpurile care vor veni, prelegeri în care anunţă schimbarea totală a societăţii din punct de vedere estetic, politic, social şi religios.

Piesa care face legătura între aceste două poeme dramatice şi care are funcţia de verigă, întocmai cum *Comedia dragostei* a avut funcţia de a face legătura între piesele istorice și cele două poeme, este o piesă pe care a scris-o la München, în 1869 : *Liga tinerimii.*

Această piesă — cred că trebuie să amintesc — a pus problema asemănării ei atît de apropiate de *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale. *Liga tinerimii* a fost scrisă cam cu douăzeci de ani înaintea *Scrisorii pierdute.* Problema aceasta m-a pasionat și am făcut, pentru a lămuri, toate investigațiile necesare acolo unde trebuiesc, adică la contemporani de-ai lui Caragiale și, în special, la Paul Zarifopol care fusese un intim al său și care cunoaşte toată mişcarea gîndurilor lui Caragiale și sursele sale de inspirație.

Caragiale nu cunoștea decît foarte puţin teatrul lui Ibsen. Văzuse ceva de acest autor mai tîrziu, la Berlin. În orice caz această piesă, *Liga tinerimii,* care se juca rar şi care era veche, nu o cunoştea, așa că posibilitatea de a fi fost influențat nu există.

Este cutremurătoare mişcarea acestui avocat din *Liga tinerimii,* care seamănă leit cu Cațavencu și cu cîteva caractere din *Scrisoarea pierdută,* datorită mediului, lumii care era la fel. Inspirația este aproape aceeași, ceea ce dovedeşte că opera de artă este culeasă de autor din ambianța înconjurătoare, că opera și nu autorul este produsul unui climat, al unei societăți, al unui moment în care a trăit. Între aceste două țări — Norvegia și România din timpul lui Caragiale, care erau încă neînchegate și nu aveau o tradiţie mare din punct de vedere politic —, exista oarecare asemănare, care s-a răsfrînt în această izbitoare potrivire de texte şi de personaje între *Liga tinerimii* și *Scrisoarea pierdută.*

După 1870, Ibsen îşi schimbă locul de exil şi trece în Germania. Aici are să producă marile lui piese sociale. Între 1872—1877, rînd pe rînd, vin cele patru piese sociale, care se pot împărți în două grupe deosebite, după cum sînt problemele tratate : 1) *Un dușman al poporului* 2) *Stîlpii societății* 3) *Nora* și 4) *Strigoii.*

Nora și *Strigoii* expun problemele femeii. Sînt problemele care arată voința lui Ibsen de a lămuri odată pentru totdeauna libertatea femeii care era constrînsă în societatea europeană de atunci. Ibsen scrie precis : „Femeia este astăzi încă sclavă. Ea

trăiește în mijlocul unor legi făcute de bărbați. Dacă ar avea să se ducă la judecată, s-ar prezenta în fața unui tribunal făcut de bărbați. Mentalitatea de bărbat domnește peste tot. Și ea este incapabilă să înțeleagă toată senzitivitatea sufletului femeiesc și mai cu seamă toate drepturile după care rîvnește el."

Nora este femeia ajunsă pînă la punctul unei personalități explozive care, la un moment dat, tăgăduind și soț și tată și copil, își părăsește căminul pentru o libertate pe care o vrea sieși și sexului ei.

Strigoii pune problema eredității prin personajul Oswald, băiatul doamnei Alving, și pune problema femeii în același timp. S-a spus că do[am]na Alving este o *Noră* care nu pleacă, nu-și părăsește căminul.

Iată, deci, cum se cuplează aceste două piese — *Nora* și *Strigoii* — alcătuind acel grup al pieselor care pun problema personalității femeii și a libertății ei.

Celelalte două piese — *Stîlpii societății,* dar mai ales *Un dușman al poporului* — pun pe individ în conflict cu societatea căreia aparțin[e].

Nu e locul să expun conținutul celor două piese. Cîteva cuvinte numai despre *Un dușman al poporului.* E vorba de un medic balneolog, angajat într-o stațiune foarte reputată pentru apele sale, dar pe care acesta le bănuiește a fi nocive.

Trimite o probă pentru analiză unui laborator și răspunsul îi confirmă bănuiala : apele sînt otrăvitoare, în loc să facă bine, fac rău.

Atunci doctorul acesta, care este un Brand în felul său (de-altfel toată opera lui Ibsen e făcută numai din Brandzi mai mult sau mai puțin afirmați, din Brandzi care ajung pînă la explozia finală, din etomanie), doctorul acesta, cercetător de adevăr, se pune în conflict cu toată municipalitatea micului oraș în fruntea căruia stă, în calitate de primar, propriul său frate, și vrea să meargă pînă la sfîrșit, închizînd stabilimentul de ape, deoarece — spune el — pentru vreo 3-4 ani, pînă se va construi o nouă conductă, această măsură este necesară — pentru sănătatea morală a celor ce o iau și pentru sănătatea trupească a vizitatorilor.

Oamenii din consiliu se gîndesc însă la pierderile bănești ce vor avea în fiecare sezon de băi și la cît va costa noua instalație. Ei sînt mai bucuroși să arunce jertfă pe cei care vin să-și caute sănătatea, decît să arunce parale pentru soluția doctorului.

Conflictul ajunge în adunarea publică. Doctorul este huiduit în plină adunare. Publicul este atras de partea primarului și administrației sale. Doctorul, declarat dușman al poporului, se retrage în mica lui familie. Sfîrșitul piesei lasă să se întrevadă zorile unei lumi mai bune.

Acestea sînt cele patru piese mari — le-aș spune piese de șoc — din opera lui Ibsen, care ocupă centrul problemelor sociale. În afară de ele există încă una, despre care trebuie să mă ocup aici puțin, fiindcă o socot centrală în întreaga operă ibseniană.

Am spus cîndva că fiecare scriitor — mai cu seamă dacă e foarte mare — are în opera sa o realizare care să-l reprezinte pe de-a-ntregul în toate posibilitățile și în toată gama sa de creație. Mă gîndesc la Shakespeare și *Hamlet*, la Bernard Shaw și *Major Barbara*. Cu siguranță că la Ibsen piesa centrală care reprezintă toată personalitatea și toate posibilitățile sale, de la poet pînă la moralist și educator, este *Rața sălbatecă*.

Bătrînul Ekdal — rolul cu cea mai multă poezie din piesă — fost locotenent, a fost amestecat, cîndva, într-o afacere necurată în care îl tîrîse prietenul său, bătrînul Werle.

Mai abil, Werle a știut să scape. Mai inabil, Ekdal a intrat în pușcărie, a ispășit pedeapsa și acum trăiește pe lîngă fiul său, care, prin bunăvoința lui Werle, a ajuns fotograf.

Bătrînul Werle, industriaș armator, și-a chinuit totdeauna soția prin aventurile sale galante cu guvernantele din casă. Pe una din acestea, pe Gina, după ce a trăit cu ea, a măritat-o chiar cu băiatul lui Ekdal.

Fiul lui Werle, Gregers, care trăiește undeva în munți și coboară din cînd în cînd să-și vadă familia, este un etoman, un tip ibsenian, un mic Brand, care rîvnește la puritatea absolută. El cunoaște fostele relații dintre tatăl său și Gina. Dorind să facă lumină și să aducă fericire — pentru că fericire, după concepția lui, nu poate fi decît în puritate și înaltă morală — el se apucă să destăinuiască acest secret prietenului său Ekdal, fotograful.

Acesta este copleșit. Se hotărăște să-și părăsească familia : pe soția lui, Gina, și pe fiica sa Edvige care îl adoră și pe care o iubește.

Dar omul nu are substanța unui adevărat Brand în el. Fotograful se întoarce acasă pentru a nu o mai părăsi. Va să zică are numai manifestările exterioare ale unui erou, dorința de a

fi un om superior, moral. Nu are granitul interior. Pe cînd îi face pregătirile de plecare, soția sa Gina — jumătate simțindu-se vinovată și jumătate dorind să nu-și piardă căsnicia — caută să-i dea mai multe soluții. El le respinge pe toate, dar asta nu-l împiedică să mănînce cu multă poftă o scrumbie și o bucată de brînză cu unt.

Povestea are un sfîrşit tragic. Fetița Edvige ar vrea să-l convingă pe tatăl ei să rămînă, iar Werle îi pune la îndemînă o idee : „Sacrifică-te ! Jertfește rața sălbatecă. Tatăl tău va vedea atunci cît ții la el și-l vei reține în mijlocul familiei".

Ce este această rață sălbatecă ? Oamenii trăiesc într-un atelier de fotografiat, iar sus, în pod, este o încăpere unde se păstrează toți pomii uscați de la Crăciun, unde se găsesc : găini, iepuri de casă, etc. și unde bătrînul locotenent, tatăl fotografului, se mai duce și face cîte-o vînătoare ridicolă, decăzută (el care a fost cîndva un vînător adevărat de fiare), împușcînd acum iepuri de casă și găini.

E o poezie tristă și amară pe care mîna de mare artist a lui Ibsen a știut să o pună în această piesă.

Fata vrea să împuște chiar ea rața sălbatecă și se împușcă. Într-o replică finală doctorul Relling spune : „Eu nu cred într-un accident. Ea s-a împușcat în loc să împuște rața sălbatecă".

Această piesă, cu concluzia ei adîncă și amară are din Ibsen totul în ea ; are acest brandism, pe care autorul îl pune în Werle ; are scepticism, în doctorul Relling, are îndoiala pe care Ibsen a pus-o în Ekdal.

Este o piesă de la care pleci cu un gust de cenușă în gură. Tot ce avea să vină după ea avea să fie din ce în ce mai subțiat ca posibilitate teatrală, ca posibilitate de zguduire a societății — cum au fost cele patru piese de care am pomenit — pînă la 1899, cînd Ibsen își încheie activitatea. El moare la 1906.

Cîteva cuvinte se cuvine să spun despre tehnica teatrală a lui Ibsen — am pomenit-o în treacăt mai sus — pe care el, așa cum însuși recunoaște, a învățat-o de la maeștrii teatrului francez.

Dacă Ibsen ar fi folosit această tehnică teatrală, așa cum o deprinsese de la Augier și Dumas-fiul, ea ar fi fost inoperantă pentru materialul serios și grav pe care acest mare dramaturg îl avea de pus în piesele sale, material greu ca plumbul, care

ar fi spart osatura mult prea slabă a dramaturgiei franceze de pe acea vreme.

Tot ce se întîmplă într-o piesă ibseniană, după *Peer Gynt* — vorbesc de piesele sociale — este stabilit şi aşezat înainte de începerea piesei. Este ca un motor pe care îl simţim în altă parte, de unde îşi trimite valurile lui de vibraţii şi de acţiune.

Înainte de începerea piesei, în *Nora,* se întîmplă chestiunea cu pralinele. Înainte de începerea piesei, în *Strigoii,* se întîmplă toată povestea cu moartea tatălui lui Alving.

În *Duşmanul poporului,* înainte de începerea piesei doctorul Stockmann a trimis probe de apă, cerînd laboratorului să-i trimită rezultatul analizei. Primirea acestui rezultat dezlănţuie acţiunea piesei.

Iată, aşadar, o adevărată metodă de teatru pe care Ibsen a dus-o la o măiestrie neîntrecută, la strălucire. Asistăm la desfacerea unui nod, la dezlegarea unei probleme. Nu sîntem puşi să trecem prin toate premisele şi sinuozităţile problemei care antecedează. Situaţia ne-o comunică prin cîteva replici puse foarte precis, personajele. După ce aflăm ceea ce a fost înainte de ridicarea cortinei, asistăm la deznodămînt. Aceasta este abila şi înalta tehnică dramatică a lui Ibsen.

Despre aşa-zisul simbolism al marelui scriitor de la nord nu sînt multe de spus. Ibsen nu şi-a construit piesele în chip simbolist, în înţelesul dat curent cuvîntului „simbolism", adică acela de a înlocui lucrurile reale din viaţă cu anumite semne cărora să li se dea anumite valori, ca un fel de alfabet pentru expunerea textului, semne în care cititorul ori spectatorul să ghicească intenţia scriitorului prin această transparenţă simbolică.

Ibsen nu a făcut acest lucru. El s-a păstrat, mai cu seamă în partea a doua a activităţii sale de scriitor dramatic, pe o poziţie de realism ferm. Însă a dat pe ici-colo, cîteva „chei" de înţelegere, cîteva precizări care să caracterizeze în acelaşi timp şi personajele şi atmosfera întreagă a piesei.

Aceste „chei" sînt uneori materiale, uneori imateriale. Materiale sînt pralinele Norei, care caracterizează acest personaj în copilărie, care comentează, în acelaşi timp mediul, buna stare, lepădarea de sine a Norei, în fuga ei. Materiale sînt pistoalele Heddei Gabler, moştenite de la tatăl ei. Materială, într-un anumit sens, este raţa sălbatecă, reprezentînd jertfa necesară pentru ca să se îmbuneze tatăl ei (şi abia nu se îmbunează). Dar

mai sînt şi lucruri imateriale, cum ar fi, de pildă, viziunea finală din *Femeia mării*, cum ar fi caii albi din *Rosmersholm*, care apar în fundul lacului şi deasupra lacului.

Acestea nu sînt simboluri, ci „chei“ prin care cititorul şi spectatorul e ajutat să înţeleagă piesa şi mai cu seamă personajul principal. Dealtminteri, Ibsen are şi aci o tehnică ciudată care merge în adînc, arătînd fel de fel de sinuozităţi pe măsură ce înaintăm în profunzimile acţiunii... La Ibsen totul este învăluit în mai multe văluri, care se desfac unul după cellalt, pe măsură ce înaintăm în cunoaşterea, adîncirea şi identificarea noastră cu piesa pe care o avem înainte.

Cît priveşte natura la Ibsen, ea nu stă pe primul plan, dar poetul Ibsen nu este lipsit de sentimentul naturii. Cred că Ibsen poate fi asociat, din acest punct de vedere, unui alt mare scriitor de la nord, Thomas Mann, care mărturisea — lucrul este valabil şi pentru Ibsen — că la el natura este sau oceanul sau gheţarul, adică giganticul. Natura intermediară — pădurea, pajiştea, cîmpia — natura agreabilă — nu are ce căuta.

La Ibsen, natura monumentală este prezentă mai ales prin marea artă şi abilitate a sa. Mai toate piesele din epoca celor sociale sînt piese de interior, nici una de exterior. Totuşi, cum se simte dincolo de pereţii de pînză natura aceasta la Ibsen ! Cum simţi ce se petrece dincolo !

Am spus altădată că numai scriitori foarte mari pot să facă lucrul acesta în teatru şi am amintit pe Caragiale, în a cărui *Noapte furtunoasă* simţi atît de bine maidanul şi Bucureştii de la 1880, dar mai cu seamă pe Molière, care, în *Avarul*, te face să simţi atît de bine Parisul din veacul al şaptesprezecelea cu bîlciul, iarmarocul, Pont Neuf, cu tot pitorescul ce străbate prin perspectivele vremii. Ibsen poseda acest mare dar.

Ca încheiere, cîteva cuvinte despre ceea ce ar putea fi mesajul lui Ibsen.

Mesajul acestei opere aspre, cu multe aspecte, ale acestei personalităţi tăiate ca din granit, să fie oare un mesaj de tristeţe şi de pesimism, aşa cum se încheie *Raţa sălbatecă?* Nu cred. Tocmai prin tristeţea lui, prin ferocitatea, prin aplecarea pe care o foloseşte de a ne prezenta personaje brandiene, începînd cu Brand însuşi — personaje totdeauna falimentare, prezentate ca atare de el — cred că ne împinge la o judecată, prin *a contrario*, din care trebuie să deducem un lucru netras, ca o concluzie precisă, de Ibsen, dar pe care noi o tragem, anume

că idealul lui Ibsen este idealul echilibrului, un ideal de așezare pașnică și echilibrată a omului, între dorinți, între năzuințe, între sentimente în încadrarea socială.

Tocmai această dezechilibrare gigantică pe care ne-o prezintă permanent în toată opera sa, ne împinge să socotim că însuși Ibsen, care a fost un mare iubitor de om, printr-un procedeu de argumentare *a contrario* deduce că idealul adevărat uman este idealul de echilibru.

Dealtfel, ceea ce ne rămîne din acest mare scriitor — această rîvnă, această putere care a cutremurat societatea europeană în a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea — stă scris în piatră la căpătîiul său.

La Oslo, pe mormîntul lui Ibsen se înalță un obelisc de granit cenușiu pe care, jos, stă scris : „Henrik Ibsen“ și dedesubt săpat în granit, un ciocan, care este nu simbolul dar poate cheia asprei personalități și asprei opere a lui Ibsen, care merge cu curaj pînă la fundul lucrurilor, pentru ca să scoată întîi dintr-o mare, gigantică, exagerare, apoi dintr-o moderație caldă, umană, poetică — un om nou, un om mai bun.

Toată opera ibseniană se poate desface în mănunchiuri de piese, în aşa fel încît fiecare grup să deservească o idee. Iată, de pildă : problema religioasă e pusă în cele două piese : *Brand* şi *Împărat şi Galilean ;* marile conflicte împletite din violenţa celor două sexe deopotrivă e dramatizată în *Pretendenţii la Coroană* şi *Expediţia nordică.* Problema vieţii de familie coboară pe scenă, cu *Raţa sălbatică, Strigoii* şi *Nora.* Iar femeii, desprinse de amalgamul familiei, mai puţin personalitate şi mai mult complex, ţesătură ciudată, cu suflet avîntat, pătat însă pe alocurea de însuşi sexul ei, îi creează Ibsen şi-i închină un fel de prelungire a grupului de piese familiale, pe *Hedda Gabler.*

În afară de Hjördis însîngerata, figură de Niebelungi — din piesele lui istorice — Hedda Gabler, Rebecca West şi Nora, sînt cele mai caracteristice figuri feminine din opera lui.

Cînd, de ce şi cine a creat un fel de obicei al pămîntului, la noi, ca să se amputeze pe afişe titlul complet dat de Ibsen piesei sale, n-aş putea spune ?!

Un lucru e însă sigur : tăierea necontrolată a subtitlului *O casă de păpuşi* n-a adus nici un serviciu *Norei.* Colaborarea aceasta negativă cu Ibsen şi de multe ori cu Shakespeare, e o rămăşiţă, sub altă formă, din furia localizărilor de odinioară.

Să nu se creadă că e o simplă şicană pe care o încercăm aci ; subtitlul acesta luminează toată piesa. Pe semnificaţia lui,

unul dintre comentatorii lui Ibsen, d-l Georg Groddeck * a încercat o nouă interpretare a *Norei*. Şi ceea ce e mai curios e că tocmai la Teatrul nostru Naţional — se pare — s-a admis un ritm în joc, în sensul interpretării lui Groddeck.

Deci o interpretare — care nu e nici cea mai bună, nici cea mai apropiată de spiritul textului — care nu s-ar putea baza, la rigoare, decît pe un singur element, ca la Groddeck, pe subtitlu, şi această interpretare lipsită tocmai de acel element, care singur ar putea-o justifica oarecum !

Problema e aceasta (pusă de comentatorul mai sus citat) : e *Nora* o tragedie sau o comedie ? Şi după vreo cincizeci de pagini de comentarii, se ajunge la concluzia : *Nora* e o comedie. E comedia-visului. Nora e o mare creatoare, e o poetă care a pierdut orice contact cu realitatea. Toată viaţa ei e o ţesătură fictivă a sufletului, o absenţă totală şi continuă din mijlocia cotidiană, e o proiecţie în afară de fiinţa ei.

Pînă la cele mai migăloase operaţii ale analizei, totul se leagă şi coincide. Nora minte, minte grozav, dar cum ar minţi poetul : crezînd în minciună, de îndată ce s-a zămislit în creierul ei. Nora e o vrăjitoare. Ea creează aprioric rolurile celorlalţi : al soţului, al d-rului Rang. Pe Helmer şi l-a făcut erou ; în realitate e un biet om. Cînd îl pune la încercare totul se spulberă ca cenuşa. Un vis care se năruie ? Nu-i nimic ; altul îi va lua locul : visul libertăţii, plecarea. În căsnicia Norei nu există nici o nenorocire *reală*. Totul este dărîmat şi reclădit de ea, pînă şi finalul. E o fîşie de viaţă privită foarte de sus ; de aceea gesturile şi cuvintele apar oarecum comice. Casă de păpuşi ? Da. Totul e puţin automatizat **. Deci o comedie, o comedie de caracter, fireşte. Iată interpretarea lui Groddeck.

În realitate *Nora* face parte — integrată în toată opera lui Ibsen — din ciclul mare alcătuit din *dramele personalităţii*.

Chiar alături de ea, Nora are un frate : pe doctor. Amîndoi duc pe umerii lor povara grea a eredităţilor, a mediului, a promiscuităţilor. Amîndoi ajung cu încetul la eliberare. Pentru martiriul fizic al doctorului nu există decît una singură : moartea ; pentru Nora, sfărîmarea tuturor lanţurilor sociale şi naturale. *Nora e izbucnirea unei personalităţi*. A fost păpuşa tatălui ei ; apoi a trecut în mîinile soţului, care a iubit-o şi a

---

* *Tragödie oder Komödie* von Georg Groddeck *(n.a.)*.

** În textul de bază : „autonomizat".

ţinut-o ca pe o păpuşă. Încetul cu încetul, surd, s-au adunat toate apele sub liniştea aceasta aparentă pînă ce, în sfîrşit, au spart zăgazul. Nu trebuie înţeleasă *Nora* ca o piesă de propagandă feministă, ci ca un pas înainte spre o cît mai largă umanitate. După cum avea să spună mai tîrziu Otto Weininger că pînă azi toate tratatele cuprind numai psihologia bărbaţilor, tot aşa şi Ibsen a văzut că toată alcătuirea socială e făcută de bărbaţi pentru ei ; că există încă în libertăţile noastre de suprafaţă un gineceu, împletit din legi şi moravuri. Iată de ce a împărtăşit cu misterul mare al transfigurării morale pe o femeie, pe Nora.

Astfel înţeleasă piesa — şi numai aşa e cuprinsă de toată atmosfera ibseniană — e departe de a fi o simplă comedie de caracter.

„Femeile sînt adevărații stîlpi ai societății..." Prin fraza aceasta, pe care Ibsen a împrumutat-o cîndva unuia dintre personajele sale, se vădeşte una din problemele ce l-a preocupat întotdeauna. Fără să fie un „feminist" în înţelesul obişnuit al cuvîntului (şi lucrul acesta l-am subliniat şi cînd am vorbit de *Nora*), Ibsen are un ideal, cu privire la rolul femeii, în raportul dintre cele două sexe, ideal pe care nu l-a părăsit niciodată : prietenia, tovărăşia bună şi conştientă între bărbat şi femeie.

E firesc ca această idee să se subordoneze, să se coordoneze totuşi unui complex care se cheamă opera lui ; şi mai ales nepierzînd din vedere satira ibseniană — în înţelesul cel mai grav şi adînc al cuvîntului — e şi mai firesc — cum s-a întîmplat dealtfel — ca femeia, sub mîna tuturor neîndurărilor, să ajungă adeseori să fie chinuită şi deformată pînă la cele mai monstruoase şi respingătoare înfăţişări.

Pe hotarul acesta extrem, cunosc două suflete feminine, în opera lui Ibsen, care sînt aproape gemene : sînt Rebecca West şi Hedda Gabler.

Rebecca din *Rosmersholm* se deosebeşte de Hedda, prin faptul izolării sale. În pustnicia ei, cu Rosmer, sălbăticia, instinctele de pasăre de pradă nu mai au frîu. Hedda e dimpotrivă, trecută printr-o disciplină socială, care i-a pus o surdină pe toate pornirile ei aprige. În ultima analiză, deosebirea dintre cele

două femei ar fi o lașitate pe care Hedda o are în plus față de Rebecca, lașitate care o apropie de un alt personaj ibsenian, masculin și grandilocvent : bărbatul Norei, Thorwald Helmer, care, și el, avea groază de scandal (B. Litzmann).

Cu materialul acesta al unei analize neîndurate, căreia i se adaugă și satira „fetei răsărite“ — care e Hedda — răsărită ca ambiții și veleități, Ibsen a creat o tragedie al cărei centru cred — împreună cu Emil Reich — e în sentimentul unei situații intermediare din viața femeii — sentiment adus pe scenă numai de Hebell în *Maria Magdalena,* înainte de Ibsen cu *Hedda Gabler* și anume : psihologia femeii în drum spre maternitate.

Fata generalului Gabler, Hedda, într-o așteptare prelungită a viitorului ei soț, într-o zi, cînd răbdarea părea a nu mai fi de nici un folos — Eilert Lövborg, o minte strălucită, omul singur pentru care Hedda a simțit cîndva dragostea dezorganizîndu-se într-o viață deșucheată și fără nici o perspectivă — Hedda Gabler se hotărăște să devie doamna Tesman. Acest Jörgen Tesman, soțul, docent universitar, specialist laborios și mediocru la o catedră de istoria civilizațiilor, îi face cadru soției sale dintr-o întreagă lume mediocră, ca și el, lume în care fata generalului se înăbușe.

Aci stau lucrurile cînd Eilert Lövborg — pescuit de întîmplare și regenerat de prietenia drăgăstoasă a unei femeiuști : Thea Elvsted — coboară din munți — unde sub stăruințele blînde ale Theei se regăsise și crease o operă de neîntrecută valoare — coboară în capitală (Cristiania) pe care vine s-o cucerească, cu geniul său reclădit.

În căsnicia lui Tesman, numai el, Jörgen, devenise soțul Heddei ; ea nu reușise încă să-i devină soție, nici din punct de vedere social, nici sufletesc. Vestea revenirii în viața orașului, cu sorți de izbîndă, a lui Lövborg, peste nemulțumirile existenței sale mediocre, o face pe Hedda să-și ridice capul. În urmă, află și de Thea și de tot rolul pe care l-a jucat și îl joacă încă pe lîngă regeneratul Eilert, care în lupta cu Tesman, dacă ar vrea, ar putea ieși învingător.

Și Hedda vede greșeala de a se fi căsătorit cu Tesman ; încătușată, nemaiștiind cum să-și reîntoarcă pașii, se răzbună pe toți cei din jurul său. E o încercare deznădăjduită de a se dezrădăcina, fie chiar dacă totul se va nărui în jur, din lumea lui Tesman.

Dar rămîne un lucru cu neputință de înlăturat : copilul care va veni, copilul lui Tesman. Sentimentul îndeobște dulce pentru oricare altă femeie, sentimentul înainte-mergător maternității, pentru Hedda e un izvor de chin și de dezgust. Pe el se desfășoară tragedia ; pe el se aplică, în același timp, cele mai geniale invenții ibseniene, în caracterizarea unui personaj. Toate vechile trăsături de caracter ale Heddei se grupează, se intensifică, ajungînd pînă la o serie de gesturi rămase unice aproape : smulgerea părului Theei, de pildă.

Tema aparentă, succesiunea de fapte, în care se poate urmări tragedia interioară, e adăugată ca o cutie de rezonanță : e falsa maternitate a Theei pentru copilul spiritual al lui Lövborg.

Tragedia se rotește în jurul unui copil numai conceput, care nu există, și căruia îi ține locul în tema aceasta mare a maternității, un manuscris. Acțiunea Heddei fiind pusă în mișcare de un sentiment, pe care l-am văzut, pentru înțelegerea lui, pentru nivelarea planurilor pe care se va desfășura conflictul, cîteșipatru personajele : Hedda, Tesman, Thea și Lövborg trebuiau puse pe aceeași treaptă de intensitate de sentiment. Toți trebuiau legați prin dragostea unică și puternică a creațiunii, fizice sau intelectuale.

Astfel armonizate pentru acțiune, raporturile, procedeele oribile ale Heddei, au cîmp liber.

Urînd copilul ei nenăscut, ea urmărește distrugerea copilului Theei, căreia i se datorește opera lui Lövborg. Goana Heddei după manuscris, arderea lui, dobîndește astfel aceeași însemnătate și putere de emoție pentru spectatori, ca și pentru credincioșii de odinioară ai unui cult, arderea pe rug a unei imagini imateriale. E o magie completă, pe care Ibsen a realizat-o printr-o neasemuită mînuire a tehnicei și a psihologiei personajelor.

După distrugerea laturei interpretative a temei, arderea manuscrisului, firește, cauza inițială a conflictului tot n-a dispărut : copilul lui Tesman.

Completa desfășurare tragică se va împlini prin suprimarea și a acestei cauze, odată cu dispariția generatoarei conflictului, prin sinuciderea Heddei.

Ca cetățile medievale — care cereau un inel de apă în jurul zidurilor lor [...] — sufletul, cînd ia cunoștință de făptura lui luminoasă, scrie în jurul său un cerc magic, tăind astfel formele și viața. E o claustrare în, și, din promiscuitatea contemporaneității, oricare ar fi ea, pe care o cunosc toți cei care s-au întîlnit în calea lor cu demonul personalității. Cercul acesta e taina armurii romantice ; cu schele înalte sau prăpastii hăuitoare. El își întovărășește pretutindeni eroul și stăpînul...

Noblețea și durerea fiecăruia dintre noi se măsoară după zona de absurd pe care o purtăm în jurul nostru, prin viață. Sînt oameni care n-o cunosc și simt în jurul lor direct contactul continuu vîscos și îmbălat al formelor ; sînt alții, dimpotrivă, care au învățat tirania izolării, pentru care se întinde pustiul acesta de vrajă, în jur, cît bate ochiul. Dintre aceștia face parte Peer Gynt. Brand și împăratul Iulian îi sînt frați în matca ibseniană, și cu toții — frați de soartă cu Don Quijote !

Romantica timpurie, în Germania, avea o temă favorită : ironia. Tîrzia romantică europeană reia prin Ibsen acest motiv cu *Peer Gynt.* E un proces de dezvoltare al unei aceleiași idei. Nu trebuie să uităm însă și vechea ei veste, care de cum sosește e uriaș : Cervantes. Ibsen închide epoca modernă, Cervantes Evul Mediu ; Ibsen sfîrșește o ideologie, Cervantes o stare socială.

Peste tot însă : şi în trilogia ibseniană *(Peer Gynt, Brand* şi *Împărat şi Galilean)* în frunte cu *Peer Gynt*, şi în *Don Quijote*, aceeaşi temă : convieţuirea omului cu absurdul său. Alţii făuresc opere cu acest absurd neluminîndu-l, întrebuinţîndu-l ca putere subconştientă, ca mijloc. Aci dimpotrivă el e scopul, lumina întreagă îl cuprinde. Prin aceasta, operele de ironie romantică sînt autobiografice. Deci iată ideea centrală : omul cuprins de dorul singularizării, de demonul personalităţii, în luptă cu puterile ascunse ale sufletului său, primejdioase ca formulele de magie neagră, menite să întindă pînza izolării între el şi lume.

Înfăptuirea acestei idei, va rămîne cu atît mai aproape de o valoare universală, de o sinteză a dramei personalităţii (piesele sociale ale lui Ibsen sînt numai fragmente pe acelaşi motiv), cu cît va fi mai puţin purtată de o experienţă imediat controlabilă. Ibsen a ştiut lucrul acesta şi ca şi Goethe pentru *Faust*, el îşi alege o poveste pentru prelucrare. Folclorul norvegian cunoaşte basmul flăcăiandrului Peer Gynt şi al mamei Aase, după cum cunoaşte şi pe Femeia în verde, şi pe Bătrînul din Dovre, şi spiriduşii-troli. Ca şi Shakespeare, Ibsen adaugă acestui material fantastic, local, figuri legendare de autoritate universală, din izvoare mitologice : alături de trol, Sfinxul, după cum Oberon şi Hecate stau la Shakespeare alături de vrăjitoarele celtice. Libertăţile poetului sînt dumnezeieşti cînd din ele naşte o lume nouă !

În afară de alegerea fabulei, rămîne găsirea tiparului. Liric ? Ibsen a fost în tinereţe — lăsînd în urmă-i şi o culegere de poeme — dar de mult a fost cucerit de dramă. Ca şi sculptorul — adevărat poet dramatic — el avea nevoie de volume, neputînd crea în suprafeţe şi în culoare. Forma vie, gestul legat de cuvînt le cerea şi *Peer Gynt*. Drama îşi deschidea porţile, în spatele cărora se întindea ţinutul ei cu legi severe.

Fireşte că o luptă ducea cu el şi Peer Gynt, dar o luptă coborîtă din idee. Înfăptuirea ei dramatică ar fi fost fără îndoială grea dar nu cu neputinţă pentru un atît de mare tehnician ca Ibsen. Şi nu din teamă a ocolit el drama propriu-zisă, ci dintr-un simţ sigur care l-a făcut să aleagă cea mai nimerită şi scînteietoare formă pentru plăsmuirea sa : poemul dramatic.

Variantă a dramei, poemul dramatic cunoaşte alte procedee. Să stăruim puţin asupra lor.

Ca şi o anumită lirică înrudită de aproape cu el, acest poem în formă dialogată corespunde unor anumite necesităţi. Scopul :

nici o impresie fragmentară, ci una totală, care să apropie cît mai mult sentimentul fundamental, adînc.

Lirica despre care vorbeam, la un pas numai de retorică și totuși atît de deosebită de ea prin puterea neobișnuită de repetire a ideii, a frazei, a cuvîntului chiar (sfîntul Augustin, Paul Claudel, Ch. Péguy, C. Spitteler) vrea o frumusețe totală, făcută ca marea din mii de valuri care se aseamănă toate între ele, dar fiecare, descărcînd o putere nouă, sapă tot mai adînc făgașul în care imaginea finală ia o strălucire întreagă, necunoscută, nebănuită în fragment, uriașă. E o tehnică întîrzietoare, aproape statică, forma încetinită de conținut. E forma cea mai puțin obișnuită ca fiind cea mai greu de simțit. Cuvîntul își pierde din netezimea conturului său și aduce, prin repetire numai, cîte o notă, foarte rar aceeași. Apoi cuvintele se alătură unul de celălalt, nesocotind vreo legătură logică, folosindu-se numai de penumbrele reacțiilor lor asupra noastră. Cu această lirică Claudel și Péguy și-au construit dramele lor. Și totuși ea are o corespondență : poemul dramatic.

Ceea ce pentru lirică sînt elementele sale, idee, frază și în forma cea mai redusă, cuvîntul, pentru el e scena, fragmentul de acțiune (e vorba, firește, de poemul dramatic cu necesități organice, ca la Ibsen, iar nu de titulatura vagă și aproximativă a diferitelor bucăți de versuri distribuite cu sau fără de rost la mai multe personaje, așa după cum se obișnuiește adeseori). Și el vrea aceleași repetiri, aceleași teme reluate : în *Peer Gynt :* Femeia în verde, tînără apoi bătrînă ; Sfinxul și Coloana lui Memnon (tăiat în reprezentarea de la noi) ; Omul slab (Moartea) și Turnătorul de nasturi (solul morții). Și el șterge dramatismul direct al faptelor și aduce numai ecoul dramatic din alte registre. Și el vrea frumusețea totală a ideii pe care o duce cu sine. Și el e sub legile întîrzietoare față de dramă, încetinit de conținutul său.

Iată forma acestei minunate plăsmuiri *Peer Gynt.*

Interpretarea acestui vis — numai Peer și Solveig, sfînta lui iubită, trăiesc cu adevărat — va căuta totdeauna și pretutindeni să se ferească de realism. Piesa cere în decor și în suflet linii lungi și alunecătoare, de vis polar, precum și rumene forme de pîrgă, cînd cade pînă la brîul pămîntului.

Peer Gynt e o lume : cu țări întregi, cu vremi și bune și rele, și, mai ales, cu multe vieți.

Realizare strălucită din seria operelor tîrzii, *Femeia mării* închide în ea nu numai o singură problemă interesantă, cu privire la imboldul creației, la izvorul de inspirație, și la măiestrita dozare și echilibrare ale unor materiale din cele mai greu de prins, ci continuă, ideologic, pe adevăratul Ibsen, mare crainic al libertății individuale ; libertate pentru care poposise mai dinainte, fie în *Nora,* fie, mai de curînd, în *Rosmersholm.*

Temperamental romantic, în înțelesul cel mai cuprinzător și adînc al cuvîntului, vizitat neîncetat de tendința unei evadări din el și din lume, dincolo de tipare, de legi și de forme, Ibsen își strunește și proporționează de-a lungul carierei sale toate păcatele formale care ar fi putut decurge dintr-o asemenea înclinare, neizbutind totuși să se frîngă fundamental, lăsînd astfel să apară pretutindeni, într-una sau într-alta din fațetele personalității sale, dorul acesta romantic, liric, moral, ideologic sau pur și simplu descriptiv, după cum îi îngăduie economia diferitelor sale lucrări.

La epoca la care se încheagă în mintea lui *Femeia mării* — între 1885 și 1887 — se adaugă în Ibsen, în afară de obișnuitele sale frămîntări asupra problemei personalității, încă două puteri care îl turbură. Cea dintîi e dorul de mare și vraja ei. Cu o copilărie petrecută pe fiord, pribeagul Ibsen al maturității continentale se simte în epoca aceasta năpădit de un dor de mare căruia nu i se poate opune — ca toți aceia, dealtfel, în care marea, cu imensa ei putere, a intrat adînc în pasta

moale a sufletului, în cei dintîi ani emotivi de viață. Astfel mînat de o puternică amintire și chemare a mării — a mării lui, de nord, înconjurată de o întreagă mitologie, de un îmbelșugat folclor din care rupsese încă pentru a-și popula cîndva *Peer Gynt*-ul său — poetul pornește înspre nord, nu ajunge însă pînă în Norvegia, ci poposește în Iutlanda, la Säby, unde, lacom, se dedă vreme îndelungată visărilor sale.

Acestui mare cuprins romantic, acestei crize, i se mai adaugă o a doua putere, o preocupare tot atît de serioasă, izvorîtă din lecturile științifice ale lui Ibsen. Se dezvăluiau, în vremea aceea, o mulțime de cercetări în psihologie și psihiatrie, se încercau ipoteze din cele mai ispititoare, ba ceva mai mult, chiar pe tărîmul științelor exacte, în biologie, de pildă, se făceau descoperiri importante în embriologie și ereditate.

Dacă cei mai mulți simt binefacerile unui progres științific, abia aplicat și, inconștient, marea frumusețe creatoare din știință, alături de creatorul disciplinei sale, un poet[o] poate simți singur în adevărata ei formalitate. E ca o putere din afară — ca natura sau ca muzica — stîrnind, punînd în mișcare uzina aceea complicată și interioară de asociații și construcții. E ca o mare bucurie, ca o cuprinzătoare generozitate care invită și trage după ea, pe un alt plan, o altă creație. Și în efervescența aceasta se găsea Ibsen atunci.

Iată, deci, cele trei puteri : romantica mării, a științei și pasionata problematică a personalității, care se ofereau stăruitor ca materiale de construcție lui Ibsen pentru o operă nouă, care cereau să fie armonizate, dozate și mai ales strîns și economic însuflețite pentru scenă.

În opera gata construită aceste trei imbolduri se pot urmări clar, ba ceva mai mult și mai interesant, încheieturile dintre aceste fragmente. Ceea ce e remarcabil, e felul cum Ibsen a știut să urzească totul creînd, astfel, o bucată armonică și mai ales — e mai mult decît sigur că tot astfel i s-a pus și lui problema — imaginînd o înlănțuire logică de evenimente mai îndepărtate sau mai apropiate, care să decurgă unele din altele și să lase impresia unei lumi organice, cu determinismul ei, acolo unde în realitate nu au fost decît trei bucăți destul de disparate. În acest scop Ellida, eroina, femeia mării, este dăruită cu tot dorul și lirismul lui Ibsen pentru întinsul vrăjit al apelor. Dezrădăcinată ca și el din larg, și aruncată pe un fund de fiord, cu apa moartă și putredă, Ellida tînjește în căsătoria ei

cu doctorul Wangel, ca un albatros cu aripile tăiate. Turbure, de trei ani, deznădejdea ei își recapătă o criză sub ochii noștri, prin povestirea unui naufragiu la care a luat parte, de către sculptorul Lyngstrand. Deodată se dezvelește marele mister, se sparge ca o fereastră prin care intră o pîclă groasă plină de rezonanțe, de ecouri, de chemări, de fantome. Lăptosul și neprecisul dorului se conturează într-un om și un eveniment și ia o formă acută : străinul și moartea copilului.

Străinul e un pilot american, care a trecut pe aci, înainte de a se mărita Ellida. Cu el ea s-a logodit aproape mistic, aruncînd inelele în mare. El — ea simte deodată, identificîndu-l în povestea lui Lyngstrand — ia proporții de demon, de simbol, de putere de dincolo de lumea aceasta, de voce care o cheamă. În copilul mort, al ei și al lui Wangel, ea întrezărise obsesia străinului : ochii copilului aveau ceva din mare ; ca și marea ei își schimbau culoarea.

Toată această nevroză a Ellidei, care duce o acțiune șerpuită, economicoasă, atrăgătoare, se construiește nelămurit între fantezie și elemente precise din științele mai mult sau mai puțin romantice, poate numai din ipotezele lor, care își făceau loc la epoca aceea. Iată a doua treaptă, a doua influență care își face loc, abil împletită ca material.

Dar străinul sosește. Deși o găsește măritată, el totuși îi propune să vină cu el și pentru ca să se hotărască în completă libertate a cugetului ei, iată [cum procedează] :

„WANGEL : Și acum ce mai vrei ? Nu îți închipui, oare, că mi-o vei putea lua cu sila ?! Iarăși voința d-tale ?

STRĂINUL : Nu. La ce-ar mai folosi ? Dacă Ellida ar vroi să mă urmeze, lucrul acesta nu s-ar putea întîmpla decît din libera ei voință.

ELLIDA : Libera voință !

WANGEL : Cum poate să-ți treacă așa ceva prin minte ?!

ELLIDA *(pe gînduri)* : Libera voință !"

Notele astea de libertate îi rămîn în suflet și pe buze Ellidei, ca o frîntură dintr-un mare cîntec. Simți cum ele îi străbat în minte, cu încetineala dîrză a ideilor menite să dărîme totul, cum o cuprind, cum nu-i vor mai da drumul.

Iată locul precis unde vine să se lege a treia preocupare ibseniană, în *Femeia mării* : problemele permanente pe care și le pune autorul cu privire la izbucnirea personalității. În fața opoziției lui Wangel, conflictul se încordează, crește pînă la

punctul culminant al crizei : „ELLIDA : Niciodată libera mea hotărîre nu mi-o vei putea zădărnici, nici tu și nimenea de pe suprafața pămîntului ! Îmi vei putea interzice de a mă duce cu el, de a-l urma — în cazul în care eu m-aș fi hotărît pentru lucrul acesta. Mă poți reține cu forța, împotriva voinței mele, asta poți s-o faci. Dar nu mă poți împiedica de a-l alege pe el — de a face alegerea aceasta în adîncul inimii mele, de a-l alege pe el și nu pe tine, dacă aș vroi și ar trebui să aleg..."

Iată iarăși cîntecul cel mare de libertate individuală care revine sub mîna lui Ibsen. Acestei izbucniri nu i se mai poate opune Wangel și Ellida alege și hotărăște să plece cu Străinul.

Dar de îndată ce a funcționat iarăși angrenajul acesta ruginit al ființei ei, voința, liber și nesilit exprimată, zarea se netezește și vraja cade. Străinul se deznoudează și rămîne pentru Ellida un călător fără farmec, fără atracție. Femeia mării își recapătă echilibrul sufletesc din jocul liber al voinței sale, romantica se desprinde de ea, și rămîne o ființă înălțată și recîștigată, prin libertate.

Suflul larg de poezie, care bate din această piesă, întovărășit de adînca lui îngemănare cu sufletul omenesc, în care e adînc săpat și animat pînă în cele mai ascunse cute, face din *Femeia mării* o operă savantă dar vie din plina maturitate ibseniană.

[AUGUST STRINDBERG]

[...] Ocupîndu-mă de poemele dramatice pe care le-am examinat [...] am întrebuințat fel de fel de termeni. Am vorbit, la un moment dat, despre hermetismul acestor poeme dramatice, am vorbit despre formule[le] abstracte, atît ale lui Shakespeare, la sfîrşitul vieţii lui, cît şi ale lui Goethe şi Ibsen. [...]

Din toate acestea rămînea un alt cuvînt, care în mod necesar trebuia să-l desprind, cînd vorbeam de tehnica acestor poeme dramatice, şi cred că niciodată nu este mai folositor, deci, mai util şi precis, să desprind acest cuvînt — cînd vorbesc de poeme dramatice — decît astăzi, cînd vorbesc despre acest *Spre Damasc* al lui Strindberg ; anume, să numesc toată acea țesătură de ireal în care toate personajele își pierd conturul lor precis și devin fantastice, și anume în vis.

Visul este aceea ce inundează toată contextura, tot materialul acestor poeme dramatice în general și în special acest poem dramatic, de care ne ocupăm astăzi, *Spre Damasc,* a[l] lui August Strindberg.

Visul acesta mai întotdeauna — a fost încă de mult degajat în critica germană — a avut o valoare subiectivă, lirică și, întrucît accentul cade pe Strindberg, indiferent de opera pe care o realizează — fie epică, fie dramatică — materialul prim, pe care el îl întrebuințează, este totdeauna un material de autobiografie. De la începutul operei sale și pînă la sfîrșit, fie în

dramă, în nuvelă, memorialistică, Strindberg nu face altceva decît să întrebuințeze experiența vieții sale — ceea ce a suferit : fie de la soție, fie de la mamă, fie de la tată, fie de la prieteni, ce a suferit de la editori și ce rău a făcut el oamenilor dimprejurul lui. Toate acestea sînt consemnate în memoria sa, apoi revărsate autobiografic, într-o formă epică sau dramatică, în toată opera strindbergiană.

Va să zică la el, mai mult ca la oricare altul, se poate vorbi de această valoare subiectivă a visului și, în același timp, de o valoare lirică a visului, pentru că este totdeauna o tendință, atunci cînd vorbești de tine, să te emoționezi și, indiferent de forma îmbrățișată, fie forma dramatică, fie cea epică — care cere mai multă obiectivitate — totdeauna scapă [pri]ntre degete această mărturisire lirică, dacă la fundul materialului întrebuințat este un material de autobiografie.

Și, pentru că am precizat caracterul acesta general al operei lui Strindberg, și, pentru că încetul cu încetul ne apropiem de ceea ce interesează, îmi îngădui [...], foarte pe scurt, să pun cîteva date, preciziuni, fără de care nu se poate înțelege acest *Spre Damasc.* [...] Este așa de încărcată, așa de centrală opera aceasta *Spre Damasc* în viața și opera lui Strindberg, încît ar fi imposibil să vorbesc despre el, fără să reîmprospătez memoriei dumneavoastră ceva și din viața și din opera lui Strindberg.

În primul rînd să-l schițăm pe Strindberg în datele personalității sale.

Era un om dăruit, prin nașterea sa, cu o acuitate, o ascuțime specială a tuturor simțurilor sale. Din acest punct de vedere era un barbar, nu avea nimic din patima căpătată de omul trăit într-un mediu civilizat, în care, încetul cu încetul, simțurile se tocesc și ajung la un randament aproximativ.

Totul era exagerat în acest Strindberg și văzul și auzul și mirosul, așa încît toate senzațiile lumii din afară — care intrau pe calea simțurilor în sufletul lui — căpătau o amploare, o dezvoltare imensă, uriașă, enervantă, intolerabilă și insuportabilă de multe ori. De aci, permanenta iritabilitate, permanenta isterie în care trăia acest Strindberg, din cauza ascuțimii simțurilor, din cauza organizării sale biologice, din cauza acestei senzualități excesive, care era congenital[ă] la el.

Paralel cu această ascuțime a simțurilor, trebuie să remarcăm o altă acuitate : un foarte viu simț moral, un simț moral

şi al dreptăţii, care se dezvoltase încă în mica sa personalitate, din copilărie. Deci cîteva cuvinte despre copilăria lui.

Ştiţi cu toţii — este consemnat dealtfel, şi într-un roman — că Strindberg era fiul unei mezalianţe, întrucît îl privea pe tatăl său. Tatăl său era un aristocrat, care a trăit cu o servitoare şi, din acest concubinaj, — pentru că foarte tîrziu a fost legiuit — s-au născut trei copii. Ultimul băiat — pentru că mai erau şi fete — era August Strindberg ; un copil născut atunci cînd părinţii doreau mai puţin să se nască acest copil. Situaţia familială excesiv de grea ; o neînţelegere permanentă între tatăl şi mama lui, din cauza deosebirii de grad social dintre ei şi, mai ales, a unei situaţii financiare — ca şi în familia lui Ibsen [...], un faliment al tatălui, o deconfitură completă din punct de vedere material, care făcea ca întreaga familie să sufere îngrozitor.

Dealtfel, amintirile din copilărie — consemnate mai tîrziu cu 20—30 de ani — ne înfăţişează copilăria lui Strindberg ca un tablou cenuşiu, plin de chinuri, în care, în primul rînd, în casa părintească, se suferea de foame. Este primul sentiment cu care intră în viaţă Strindberg : foamea. Foamea şi lipsa. Pretutindeni lipsa de bani. Este sărăcia, care nu-l va părăsi niciodată. Şi, în acest centru — care se cheamă *Spre Damasc*, în formulare dramatică, şi cu reversul celălalt, epic, care este *Infernul* — se simte această lipsă permanentă de bani. Toată viaţa lui, Strindberg a dus-o greu şi nu a avut parale şi toată viaţa lui s-a văitat de această lipsă.

În casa părintească însă mai este ceva, care creşte odată cu Strindberg şi cu formaţia personalităţii sale : este un sentiment de frică. Strindberg nu va scăpa, toată viaţa lui, de acest sentiment de groază, de anxiozitate, de om care aşteaptă să-i vină ceva neplăcut, nu [se] ştie de unde, şi care trăieşte în această groază şi în fiecare clipă se aşteaptă (permanent se aşteaptă), ca de la nevastă, copil, servitoare, prieteni, să-i vină lovitura. De aci, la sfîrşitul vieţii sale, şi mai înainte — pe la 40—42 de ani — acea manie a persecuţiei de care suferea şi din care ieşea o violentă ură împotriva femeii. Pentru că, la un moment dat, tot capitalul de bunătate şi de dragoste, Strindberg îl depozitează, fireşte, foarte naiv, într-o femeie. Şi Strindberg totdeauna este decepţionat şi, nu numai că este decepţionat, dar bănuieşte intenţiile şi toată atitudinea femeii. Şi această bănuială nu vine decît din această anxiozi-

tate pe care a luat-o încă din copilărie şi, mai cu seamă, din această manie a persecuţiei.

Toată copilăria lui, Strindberg şi-o aminteşte în jurul unei mese familiare, deasupra căreia arde[a] o lampă şi unde se tăcea totdeauna. Nimeni nu vorbea. Şi cînd în plină noapte se auzea prin mahala — pentru că, casa lor era în mahala — se auzea un ţipăt, atunci mama lui Strindberg zicea copilului : „nu e nimic important, e cineva care se îneacă". Micul Strindberg era cuprins de fiori.

În această atmosferă a crescut şi s-a dezvoltat în el, încetul cu încetul, atitudinea precisă, cerînd, înainte de toate, dreptate socială şi integrîndu-se, prin această cerere, în primul său vis. Este foarte interesant să precizez această primă fază de activitate a lui Strindberg (care merge pînă la 1890), pentru că — şi aici este o altă caracteristică a personalităţii lui — ceea ce îl caracterizează permanent pe Strindberg este imposibilitatea de a ţine — şi în viaţa şi în opera lui — o linie de mijloc. Strindberg niciodată nu a ştiut ce va să zică acea „mediocritate aurită", sănătoasă, burgheză, care dă o oarecare soliditate şi siguranţă şi care îi lipsea [de] * mic copil. Strindberg a fost totdeauna sau foarte jos, tăvălit prin noroi şi vrînd să fie tăvălit, sau în aspiraţii înalte, tinzînd spre soare şi făcînd popasuri destul de reuşite în această [zonă apropiată de] soare. Toată viaţa şi tragedia lui este o imensă balansare între *da* şi *nu*, o imensă balansare între *negru* şi *alb*, între culori opuse ; deci o viaţă de [adevărat] ** romantic.

Această imensă balansare îşi găseşte finalul ei cel mai precis, tocmai la mijlocul vieţii, adică în preajma anilor 1890—1900, în cei zece ani de criză, în care Strindberg trece din prima sa fază de activitate, naturalistă, în faza a doua, după 1900, în care tăgăduieşte tot ce a făcut înainte de 1900 şi, mai ales, tot ce a realizat în prima sa formaţie.

Strindberg este un scriitor naturalist, realist, de concepţie socială socialistă şi, mai cu seamă — ca o concepţie de viaţă generală — crezînd numai într-un determinism şi un materialism precis. Fireşte, deci [Strindberg] intră în sfera de acţiune a lui Darwin şi Haeckel ; crede într-o evoluţie materială a omenirii, nu are nici un fel de prevestire mistică şi, tot ceea

---

* În textul de bază : „ca".
** În textul de bază : „plin".

ce construiește în această primă fază a existenței sale, din punct de vedere al teatrului — pentru că aceasta ne interesează — construiește pe acea precisă formulă materialistă. Gîndiți-vă la *Tatăl* și, mai ales, la *Domnișoara Iulia,* care este scrisă pe la 1888, și care este perfect construită pe cele mai bune date naturaliste. Nu există un lucru în această *Domnișoara Iulia,* care — oricît de bizar ni s-ar părea —, care să nu fie mai dinainte calculat, plănuit, drămuit de Strindberg, într-o determinare precisă de formulă naturalistă. Este adevărat că în această *Domnișoară Iulia,* cine vrea — nu văzînd-o pe scenă, ci citind-o — ar putea să descopere, încă de pe la 1888, anumite lucruri foarte subțiri, anumite fire, care vor determina mișcarea, din sufletul lui Strindberg, de pe la 1895. Anume, va vedea în prefața acestei *Domnișoare Iulia,* că deși Strindberg aglomerează acolo argumente de ordin fiziologic, argumente precise — care să determine tragedia din sufletul domnișoarei Iulia — totuși este acolo un lucru, care a fost observat pentru prima oară de criticul german Bab, și acest lucru este tocmai așezarea acțiunii *Domnișoarei Iulia* în acea noapte de Sfîntul Ion de Vară, care este o noapte magică în lumea folclorului nordic. Strindberg — care cunoștea toată valoarea aceasta magică a nopții de Sfîntul Ion de Vară, pentru tot cuprinsul popoarelor nordice — și mai cu seamă germanice — punea toată greutatea, toată legitimarea acțiunii și mai cu seamă a atitudinii domnișoarei Iulia pe influența acestei nopți a Sfîntului Ion de Vară — în care, se spune că nimeni nu este stăpîn pe el, că sub influențe magice, ireale, toată ființa omenească se desface, puteri nebănuite ies de la fundul ființei umane și acționează fără ca omul să poată fi responsabil. Încă de aci [...] acest accident apare ca un fel de prevestire a ceea ce va fi mai tîrziu [creația lui Strindberg].

Strindberg, în această situație, se întîlnește cu prima sa nevastă. Este interesant să ne ocupăm și de căsătoriile lui, pentru că ele au o răsfrîngere și în opera lui.

Prima lui soție este actriță suedeză Sizi von Essen. Această căsătorie, prima, a durat ceva mai mult ca celelalte și era făcută cam de la egal la egal. Sizi v[on] Essen era o intelectuală și de aceeași vîrstă cu Strindberg. În cele din urmă însă, violența bărbatului și, mai cu seamă, peregrinările lui și permanenta lipsă de bani — care nu îngăduia soției să-și urmeze

vocația ei, teatrul — au fost hotărîtoare și au dus la despărțirea ei de Strindberg.

Strindberg scrie unui prieten, în preajma anilor 1884—1885, o scrisoare în care spune : „I-am scris doamnei Strindberg două scrisori : într-una o dau dracului și în a doua o rog să vie acasă. Nu este nici o contrazicere. Așa am trăit opt ani. Dacă nu vine, o dau dracului ; iar dacă vine, o dau de două ori dracului." În sfîrșit, ea [...] a venit și a dat-o de două ori dracului.

În urmă s-a desfăcut această primă căsătorie. Strindberg trece printr-o grea situație, nu-și găsește locul din cauza acestei prime căsătorii. Sîntem în preajma anului 1890—1891 și Strindberg, înainte de a părăsi Suedia, se întoarce cu fața de la vechea lui formulă naturalistă. Este un lucru foarte interesant de urmărit — care, iarăși, a fost relevat de curînd de un critic — că din toate formulele întrebuințate de un scriitor în operele sale (fie dramatice, fie epice), formula de la care scriitorul se întoarce mai cu dezgust, după ce i-a consumat valoarea și a realizat o operă în cuprinsul ei, este totdeauna formula naturalistă. Un scriitor care a trecut prin formula naturalistă — care tăgăduiește formula naturalistă, ca să treacă la altceva, mai tîrziu — părăsește cu dezgust această formulă de fotografiere, de reproducere exactă a vieții. Cam acesta este și resentimentul și cazul lui Strindberg, cînd, în preajma anului 1890—1891, părăsește și naturalismul și Suedia și (sub influența unui bun prieten, Ola Hansson, care îi procură și bani, ce nu avea Strindberg niciodată) pleacă deocamdată în lungul său voiaj de 4—5 ani în Europa ; voiaj care se suprapune perfect pe marea criză de trecere de la prima fază, la a doua — criză care se acoperă, din punctul de vedere al creației, cu două lucrări : în epic — cu acel *Infern* ; iar în dramă — cu *Spre Damasc*, de care ne ocupăm.

Strindberg trece în Germania și este acceptat de un întreg cerc de personalități, la Berlin. La Berlin, Strindberg trăiește în cercul lui Richard Dehmel, Knut Hamsun și, mai cu seamă [al] acel[ui] pictor nordic, foarte interesant [...] Eduard Munch, pictor al groazei, care are pînza intitulată *Camera groazei* sau *Țipătul*. Munch se împrietenește cu Strindberg și îl va atrage după el.

La Berlin, se întîlnește Strindberg cu Frieda Uhl — o austriacă de origine, care trăiește în Berlin —, cu care se că-

sătoreşte şi pleacă la Paris. Singur[ul] care merge cu ei este Munch, care merge ca să-l însoţească şi să-l liniştească de groaza şi zbuciumul în care trăia.

Cercul acesta de la Berlin se întîlne[a] *, în fiecare seară, la o cafenea bine cunoscută, la „Purcelul negru". Acolo se făceau libaţiuni, se petrecea foarte vesel. Aci întîlneşte Strindberg femeia care a fost cauza tuturor nenorocirilor sale imaginare, pentru că, deşi căsătorit cu Frieda Uhl, totuşi femeia care l-a îngrozit permanent, timp de 5 ani, pe Strindberg, nu a fost Frieda Uhl, ci această femeie, cunoscută în cercurile „Purcelului negru" sub numele de Aspasia —, care [era] ** o aventurieră germană de mare cultură şi intelect, o femeie deja trecută ca vîrstă, de o frumuseţe cu resturi abundente din tinereţe, care se căsătoreşte [...] cu un admirator vestit al lui Strindberg, cu scriitorul polonez Prsybyszevski.

Cu acesta Strindberg intră într-un conflict, din cauza Aspasiei, şi, în timpul persecuţiei sale de la Paris, permanenta viziune de persecuţie era că Prsybyszevski şi cu Aspasia trag fire electrice prin reţeaua de fier a paturilor de hotel pentru ca să-l electrocuteze pe el. Aceasta este permanenta manie a lui Strindberg îndreptată împotriva Aspasiei şi a bărbatului ei.

Fireşte că această căsătorie — care s-a încheiat la 1892 — nu putea ţine şi nici nu a ţinut mult, numai doi ani, deşi a venit o fetiţă, pe care o numeşte Carina şi deşi această fetiţă a fost trimisă la părinţii Friedei, în Austria. Căsătoria nu putea totuşi ţine, pentru că enervarea lui Strindberg devine din ce în ce mai mare.

Această enervare venea dintr-un alt motiv. Strindberg îşi găseşte o nouă vocaţie, care primează [faţă de] vocaţia de scriitor şi anume : el este convins că este un mare om de ştiinţă. Se apucă să facă botanică. În felul în care face el botanica, este, incontestabil, un lucru încîntător şi remarcabil, pentru că nimeni nu a înţeles fineţea florilor, pîlpîirea vieţii florilor şi a vegetalelor în general, ca Strindberg. Vă sfătuiesc să citiţi din cartea lui, *Sylva Sylvarum*, sau din *[Jardin des Plantes]*, care sînt remarcabile ca literatură şi sensibilitate. Întrucît priveşte astronomia lui Strindberg, este inutil să insist asupra sa. El a tăgăduit perfect toate legile cunoscute.

---

* În textul de bază : „întîlneşte".
** În textul de bază : „este".

Ceea ce este însă mai interesant din această manie științifică a lui Strindberg, este, fără îndoială, chimia lui, care nu încetează a deveni foarte curînd alchimie. Strindberg, în șase luni, s-a transformat în alchimist, căutînd originea lucrurilor de o parte și, de altă parte, vrînd să scoată cu orice chip aur din diferite preparate.

Această manie, această nebunie științifică, care îl invadează pe Strindberg pe la 1890—1892, îi strică căsnicia a doua și el o sacrifică pe Frieda Uhl, susținînd că nu mai are ce să facă cu nevasta, față de această mare vocație, care îl așteaptă, și care este alchimia și găsirea aurului.

Este cert că aci ceva se deranjează în creierul lui Strindberg, ceva se deplasează, în acești 4—5 ani, în sufletul lui, ceva care rămîne definitiv deplasat, chiar după ce se vindecă. Lucrul acesta se datorește, foarte probabil, cum spun prietenii lui, unui abuz de alcool, de tutun și de viață deșănțată și, mai cu seamă, grijii permanente a lui Strindberg, lipsei totale de bani și trecerii dintr-un hotel într-altul — fiindcă nu putea plăti notele — și, pe deasupra, responsabilității unei femei. Toate acestea au dereglat completamente personalitatea lui.

Față de această situație, Strindberg începe să-și piardă siguranța lui, desfăcîndu-se de drumul credințelor materialiste și mergînd — fără nici un fel de siguranță — tocmai înspre necunoscut, mergînd spre drumul acela unde avea (în preajma anului 1900) să ancoreze definitiv, adică spre individualism, misticism și tăgada totală a formei materialiste și naturaliste a artei.

În această epocă, Strindberg dobîndește, sub influența altcuiva, două mari cîștiguri, din punctul de vedere al convingerilor sale. În primul rînd ajunge să creadă în irealitatea lucrurilor. Fiecare lucru, fiecare om, fiecare eveniment, întîlnit în viață de Strindberg, nu mai este ceea ce este, ci capătă o transparență, de-a lungul căreia se vede nu numai în dublet, ci în triplet și așa mai departe.

A doua idee definitivă pe care o capătă Strindberg în această epocă este că timpul trecut face depozite în lucruri și în oameni.

Vă rog să [reţineţi] * bine aceste două lucruri, pentru că fără aceste două idei, astfel precizate, pentru înţelegerea noastră comună, nu putem urmări poemul *Spre Damasc.*

Timpul acesta face depozite în fiinţe şi atunci, aceste depozite se răsfrîng în toate acţiunile acestor fiinţe.

Dacă astfel concepem lumea, cum a conceput-o Strindberg la această epocă, atunci lumea aceasta devine un haos, din care nimeni nu se poate descurca. Fiecare om poartă în el depozitele tuturor faptelor sale din viaţă şi, în fiecare fapt actual, se cristalizează — fără voia lui, fără voia ta, fără voia nimănui — se cristalizează, într-o anarhie completă [toate faptele anterioare]. De aci nebunia totală ! [...] Este iarăşi o idee ieşită din acel sentiment de groază al lui Strindberg : toată lumea este într-un fel de balamuc, într-un haos, în care nimic nu mai ştii, nimic de la cine este, de unde vine şi ce este.

Acestea sînt ideile de bază cu care Strindberg trece la realizarea operelor sale din această epocă şi aceste idei sînt datorate mai ales influenţei unui mistic suedez, [lui] Swedenborg. Pentru cine se interesează de acest Swedenborg, care, incontestabil, este un creier, pe cît de ciudat pe atît de puternic, recomand o foarte bună traducere a operei sale principale *Raiul şi Iadul,* traducere apărută pe la 1925 [şi care a fost efectuată] de către faimosul scriitor german Hosenkleber, care, astfel, adaugă un capitol de cunoştinţe pentru cercetătorul lui Strindberg (care a fost tot timpul sub influenţa lui Swedenborg).

După aceste precizări, după acest ocol făcut ca să precizăm bine personalitatea lui Strindberg, în preajma anilor 1892, să ne apropiem de *Spre Damasc.*

Mai întotdeauna, în opera lui Strindberg, sînt două feţe ale aceleiaşi probleme, două feţe ale aceluiaşi stadiu de evoluţie a personalităţii autorului : este, permanent, o faţă epică şi una dramatică. Faţa epică a acestei epoci de criză, de trecere, este *Infernul ;* faţa dramatică este *Spre Damasc.* Exact acelaşi material pe care l-a întrebuinţat epic în *Infern[ul],* îl întrebuinţează dramatic în *Spre Damasc.* Şi fiindcă este acelaşi material, şi pentru că ţin să vă familiarizez de la început cu acest material, daţi-mi voie să vă citesc cîteva fraze numai din acest

* În textul de bază : „subliniaţi".

Infern..., ca să vedeți care este tonalitatea muzicală, care va fi întrebuințată și [în] *Spre Damasc*.

[Iată] cum începe *Infernul*: „Cu un simțămînt de sălbatecă bucurie m-am reîntors de la Gara de Nord, unde mi-am părăsit pe scumpa mea soție (Friederika). Ea a plecat înspre copilul nostru, care zace într-o țară îndepărtată. Astfel s-a înfăptuit jertfa inimii mele. Ultimele noastre cuvinte au fost: «— Cînd ne vom revedea? — Pe curînd.» Și ele îmi sună în ureche și acum, ca niște groaznice minciuni. O presimțire îmi spunea: «Niciodată!» Și ea s-a întîmplat.

De îndată ce m-am înapoiat în biata mea cameră de student din Cartierul Latin, am început să caut cu nerăbdare în cuferele mele unde am găsit, bine ascunse, șase tigăi de porțelan fin. Le cumpărasem de mult, deși erau mult prea scumpe pentru punga mea. O pensetă și un pachet de sulf curat au desăvîrșit instalarea laboratorului meu.

Aprind în cămin un foc bun. Închid ușa cu cheia și trag perdelele.

Se face noapte. Pucioasa arde cu niște flăcări infernale și, în zorii zilei, am găsit cărbunele în reziduuri. Cred că am rezolvat prin aceasta marea problemă, cred că am răsturnat chimia de azi cu ideile ei dominante și că am cîștigat nemurirea bieților muritori.

Dar mi se ia pielea de pe mîini, ca un fel de mătreață, pentru că mi-am ars prea tare mîinile în dogoarea flacării. Și durerile groaznice, pe care le-am resimțit cînd m-am dezbrăcat, mi-au dat măsura justă a victoriei mele. Cînd m-am întins în patul care mai poartă încă în el ceva din aroma trupului de femeie, m-am simțit fericit.

Un fel de simțămînt de puritate sufletească, de nevinovăție trupească, de băiat tînăr, parcă, m-au făcut să resimt viața conjugală ca pe un lucru impur."

Vedeți cum, imediat după o discuție privind laboratorul lui improvizat, obsesia senzuală l-a dus la soția lui. A scăpat de soția lui, a expediat-o, a scăpat de căsnicie — o regăsește, totuși, în acea mireasmă a patului, care păstrează încă ceva din parfumul trupului soției sale. Acest Strindberg, dacă a fost așa de nefericit și, mai cu seamă, așa de compromis cu căsătoriile sale și în relațiile sale cu femei, este pe nedrept, pentru că Strindberg a avut un ideal burghez, chiar, în viața lui. El spune unui prieten odată că dorește ca ideal al căsătoriei

și relațiilor sale cu o femeie — aceasta înainte de prima lui căsătorie — o viață tot așa de pașnică și frumoasă ca a lui Philemon și Baucis.

Firește, acest ideal nu l-a putut realiza niciodată, pentru că a vrut să dea curs tuturor sentimentelor și tuturor instinctelor care [îl] * stăpîneau.

De aci o mare învățătură : deși Strindberg este o mare experiență de viață și are valoare ca atare, însă, cine a trecut cîndva prin admirația lui Strindberg și se apropie de el, înseamnă că nu a reușit să realizeze nimic în propriul său suflet. Strindberg trebuie să fie un popas de trecere pentru experiența personală — vorbesc mai cu seamă pentru tinerii ascultători — niciodată nu trebuie să fie o stație definitivă, căci atunci este pericol. Cel care trebuie să fie o permanentă pildă este Goethe, care a trecut și el, la un moment dat, prin acel demonism ca și Strindberg, însă care l-a învins.

Tragedia strindbergiană este că acest Strindberg — rămînînd înnămolit, agățat de această pasiune — nu găsește nici un fir de scăpare, nu reușește să se elibereze niciodată.

Să ne întoarcem la *Infern[ul]*.

Ați văzut paginile de bucurie și de chin. De aici încolo va fi un chin fizic. Strindberg rătăcește prin Cartierul Latin. Este cules de cineva și dus la un spital — „St. Louis" — unde i se dă îngrijire. Iată ce scrie el despre acest spital.

Aici iar trebuie să deschid o paranteză pentru a preciza ce frumos se răsfrînge în teatrul universal străin, și mai cu seamă nordic, Parisul, la un moment dat. Este un Paris în general necunoscut de cititorii obișnuiți ai literaturii franceze. Trebuie să-l citești pe Strindberg și mai cu seamă scrisorile lui Reiner Maria Rilke, ceva din H. Heine, ca să descoperi acest Paris, care este Parisul durerii **, care nu este deloc Parisul bulevardelor și al plăcerii. Cine cunoaște bine Parisul, dincolo de Bd. St. Michel, aproape de Luxembourg, pe lîngă Facultatea de medicină, în sus, spre Bd. Mont-Parnasse, este un cartier întreg de spitaluri, un cartier groaznic, unde, în fiecare zi, vezi fel de fel de desfigurați plimbîndu-se. Scriitorii

---

* În textul de bază : „le".

** Vezi mai pe larg tratarea chestiunii în I. M. Sadoveanu, *Parisul durerii*, publicat în *Rampa*, an XV, nr. 3761, 6 august 1930, p. 1 *(n. e.)*.

străini care au trecut prin Paris — este foarte curios — au văzut Parisul acesta al durerii, care este foarte interesant, care este, mai ales, foarte impresionant şi care, în primul rînd, se răsfrînge în această operă a lui Strindberg, care se numeşte *Infernul*.

Iată-l pe Strindberg — ce a văzut în Spitalul „St. Louis" : „Trăsura mă duce înspre Spitalul «Saint Louis». Pe drum, în Rue de Rennes, mă opresc şi îmi cumpăr două cămăşi.

Cămaşa cu care au să mă îngroape, probabil. Într-adevăr, nu pot să-mi iau gîndul de la moarte, fără să ştiu de ce.

La spital nu am voie să ies fără să fiu învoit. Amîndouă mîinile îmi sînt astfel bandajate, încît nu pot face nimic. Mă simt ca un prizonier. Camera mea e abstractă, goală, nu cuprinde decît strictul necesar, nu are nici cel mai mic detaliu de lucru frumos în ea.

Se sună pentru cină. Cînd iau şi eu loc la masă, îmi dau seama că mă găsesc într-o înspăimîntătoare societate. Numai capete de spectre şi de muribunzi. Colea lipseşte nasul, dincolo un ochi. Unul n-are o buză, altul are un obraz plin cu vată. Un al treilea are o tăietură în falcă de i se văd dinţii. Şi peste toate, un miros de iodoform care se amestecă cu mîncarea."

Exact acest tablou, pe care îl vedeţi în *Infern* — ca să vedeţi ce precisă este corespondenţa de creaţie, epică şi dramatică — se va găsi şi în *Spre Damasc,* partea I-îi. [...] Este exact tabloul central, tabloul ancoră, aş putea spune, din acest *Spre Damasc* construit exact cu acest material.

Spre Damasc este un vast poem dramatic împărţit în trei părţi, dintre care prima parte este scrisă în tablouri scurte sau „staţiuni". Sînt 17 staţiuni în prima parte, scrisă la 1898. Tot la 1898 este scrisă şi partea a II-a — după cîteva luni —, de data aceasta împărţită în patru acte. Şi, mult mai tîrziu, la 1901, este scrisă a treia parte, care este împărţită în trei părţi.

Ar fi imposibil să încerc a vă spune subiectul acestui *Spre Damasc,* pas cu pas, pentru că nu se poate prinde imaterialitatea acestei ţesături de vise, care este *Spre Damasc.* Totuşi o să încerc să vă dau o idee generală în care, cu ajutorul formulelor de pînă acum să ne explicăm oarecum.

Personajul principal din acest *Spre Damasc* este Necunoscutul, aşa se numeşte, care este Strindberg însuşi ; Strindberg,

care îşi povesteşte toate tribulaţiile vieţii sale şi în primul rînd răsfrîngerea — mai ales în *Spre Damasc*, partea I-îi, — a întîmplării nefericite a căsătoriei sale a doua, cu Frieda Uhl.

Spre Damasc, partea I-îi, începe în felul următor : un fel de colţ de stradă ; în dreapta o cafenea cu o terasă ; în stînga un oficiu poştal, de la care Necunosctul aşteaptă un răspuns de la editorul său ; mai în fund o bisericuţă catolică, la care, tocmai, se oficiază o înmormîntare ; undeva se cîntă un marş funebru. Necunoscutul stă pe marginea trotuarului şi aşteaptă. În sfîrşit, vine Doamna, Doamna care în piesă are trei nume : i se zice Doamnă şi Ingeborg şi o mai numeşte Necunoscutul şi Eva, pentru că pentru el nu este Doamna, nici Ingeborg, ci este femeia şi atunci îi dă acest nume generic de Eva.

Vine Doamna, şi Necunoscutul îi spune : „în sfîrşit ai venit". Doamna îi răspunde : „mă aşteptai ? m-ai văzut vreodată în viaţă ?" Necunoscutul spune : „nu te-am văzut niciodată în viaţă, dar ştiam că trebuie neapărat să vii". Doamnei nu i se pare deloc ciudat limbajul Necunoscutului. După cîteva fraze schimbate, apare un al treilea personaj, foarte ciudat, care nu este altcineva decît Cerşetorul, care vorbeşte latineşte şi care este o faţă a Necunoscutului dintr-o altă existenţă, pentru că Strindberg crede, la această epocă, în preexistenţă, prin fundamentul acelei idei de care v-am vorbit, a acelor depozite de trecut, de timp care se află în lucruri şi în oameni. [...] Cerşetorul nu este altcineva decît o figură a Necunoscutului, dintr-o altă existenţă, care vine şi se alătură Necunoscutului.

După cîteva replici, Doamna îl convinge pe Necunoscut să vină la ea acasă. Ei pleacă.

Bărbatul Doamnei este un medic, supranumit în piesă : Lupul. Acest medic este un fost coleg de şcoală al Necunoscutului, pe care îl recunoaşte. Apare un bolnav, Cezar, care este un nebun închis într-o colivie şi care şi el nu este altceva decît reflexul unei stări de nebunie accentuată a Necunoscutului dintr-o altă existenţă.

Fireşte, aceste personaje sînt în contact unele cu altele, pînă în cele din urmă, cînd se desprind Necunoscutul şi Doamna [şi] părăsesc definitiv casa doctorului şi pleacă în lume.

De aci o serie întreagă de staţiuni dintre care cea mai importantă [...] [este] o staţiune într-o odaie de hotel. Se duc să poposească într-o odaie de hotel — [trăind] exact acelaşi

sentiment pe care l-a avut Doamna şi Necunoscutul atunci cînd s-au văzut ei doi faţă de Cerşetor şi, pe urmă, Necunoscutul faţă de doctor acasă ; acelaşi sentiment de a se [mai] fi văzut vreodată apare. Amîndoi, cînd intră în camera de hotel, se uită în jur şi spun : [...] Necunoscutul : „— Am mai fost aci odată" ; Doamna spune : „— Tu ai fost ?" — Da". „— Şi eu. Cînd ? Nu ştiu". Este această trecere prin apele oglinzilor care îl obsedează pe Strindberg. [...]

Doamna se plictiseşte. Fac o mică staţiune la ţărmul mării, după care propune Necunoscutului ca să se ducă împreună la părinţii ei. Amîndoi ajung la părinţii Doamnei, care sînt : o femeie bătrînă şi bunicul Doamnei, tatăl mamei ei. Aceşti doi bătrîni primesc foarte ciudat pe Necunoscut şi pe Doamna ; îi primesc ca pe nişte cerşetori — ei nu aveau nici un ban — şi, fireşte, că încep să lucreze împotriva Necunoscutului. Pentru ca să aibă cîştig de cauză, bătrîna pune în mîna Doamnei opera Necunoscutului, pentru ca ea să-şi dea seama că Necunoscutul [nu] este un scriitor cu mare talent. Doamna, cînd citeşte opera Necunoscutului, abia atunci îşi dă seama cu cine are de-a face. Necunoscutului nu-i rămîne altceva de făcut decît să plece. Pleacă şi o lasă pe Doamna. Are o viziune îngrozitoare pe un drum prăpăstios ; [...] Cade jos, este luat şi dus la un azil.

La acest azil îl găsim în actul central, care este cheia de boltă a întregului *Spre Damasc*, partea I-ii. [...] Necunoscutul aici începe să trăiască completamente în ireal, are febră şi proiectează din el toate personajele cu care a avut contact în viaţă — veţi vedea ce spectre stau lîngă el. În sfîrşit, cînd este aproape restabilit şi un duhovnic îi spune : „mărturiseşte", Necunoscutul spune : „Nu a fost crimă pe care să nu o fi făcut în viaţă, nu a fost ticăloşie la care să nu mă fi gîndit în viaţă". Duhovnicul spune : „Cere iertare lui Dumnezeu". Un fel de orgoliu încăpăţînat îl face pe Necunoscutul să nu ceară această iertare şi atunci, fireşte, toţi cei strînşi în jurul lui — care sînt proiecţiile Necunoscutului, toţi cei cu care el a luat contact — învrăjbiţi, în frunte cu duhovnicul, aruncă un blestema grozav, din *Cartea a V-a a lui Moise*, împotriva Necunoscutului. [Acestuia] nu-i rămîne altceva de făcut decît să iasă din azil şi, pe căi ocolite, să se întîlnească iarăşi cu Doamna, şi să treacă pe ramura descendentă a piesei — azilul este centrul, este vîrful piramidei evoluţiei în *Spre Damasc*,

partea I-îi — şi pe ramura aceasta descendentă să treacă prin aceleaşi staţiuni ca la început, pînă ce, în faţa Poştei, se despart definitiv Necunoscutul şi Doamna.

Nu este o piesă de teatru, nici măcar un poem liric, nici măcar o revărsare a unei stări lirice, ci este o cercetare, cu un material auto-biografic, de a se justifica şi de a-şi căpăta un fel de justificare faţă de el însuşi, de a se elibera de el însuşi, neputînd scăpa de acest „infern" pe care permanent îl duce cu el, la această epocă, Strindberg.

Partea a II-a, scrisă cu cîteva luni mai tîrziu, este mult mai concentrată, însă cuprinde un lucru miraculos. Este o transcriere, în bună parte, a *Tatălui* sau a pieselor care au precedat acestei epoci. Iarăşi apare problema banului, a lipsei banului, ca şi în partea I-îi. Doamna, care în partea I-îi este o fiinţă bună, puţin molatecă şi învrăjbită numai, ici şi colo, de mama ei [...], [în] * partea a II-a, actul I şi II devine o adevărată furie strindbergiană. Înainte de a se căsători cu Necunoscutul, ea a mai fost măritată o dată şi acum are drăceasca plăcere ca să-i dea Necunoscutului hainele fostului ei bărbat şi să-l vadă plimbîndu-se, astfel îmbrăcat, prin casă, spunîndu-i că în felul acesta a făcut o sinteză vie din cei doi bărbaţi ai ei. Este acel [chip] bine cunoscut, în forma acelui monstruos bicefal, [a] acelui animal heraldic cu un singur trup şi două capete — ceva cam ca bicefalul fostei monarhii ţariste —, două capete care nu se pot desface, care se urăsc şi totuşi trebuie să rămînă împreună, care [e sugerat] ** în actul I, din acest *Spre Damasc*, partea a II-a.

În actul II cădem imediat în ireal, sub forma unui banchet care se dă Necunoscutului — care este un mare fabricant de aur pe cale alchimistă — de către reprezentanţii autorităţilor şi ai armatei, care vin să-l admire. La un moment dat, cînd banchetul este pe sfîrşite, vine cineva — este comic şi tragic în acelaşi timp — şi cere marelui făcător de aur, acest Faust modern, îi cere să achite nota banchetului. Fireşte el nu are bani şi începe groaza. Vedeţi întîmplarea de zi la zi a lui Strindberg, care nu avea niciodată bani. Totul se schimbă dintr-o dată, zidurile palatului se ridică şi apare în loc o cocioabă.

---

* În textul de bază : „din".
** În textul de bază : „trece".

Toţi miniştrii şi diplomaţii se transformă în cerşetori şi apare o lume oribilă de muritori de foame, în care se pomeneşte deodată Necunoscutul.

Tabloul acesta este important din două puncte de vedere. În general, în literatura contimporană, în [genul] * acestui *Spre Damasc,* nu a fost poem dramatic în care tabloul acesta să lipsească. Amintiţi-vă de Peer Gynt, care, pe coasta Marocului, după ce a trecut prin o mulţime de elucubrări ale imaginaţiei, ajunge la petrecerea de pe malul mării şi deodată vede plecînd yachtul cu averea lui cu tot ; pe urmă naufragiul total, nu numai al averii, dar şi al minţii lui [încît] ** ajunge în acel balamuc de la Cairo. Gîndiţi-vă la *Faust,* partea a II-a, la acea scenă de la palat, unde Faust, sub influenţa lui Mefisto, face bani de hîrtie. Gîndiţi-vă la toată acea strălucire care se duce la fund de îndată ce vine Noaptea Valpurgiei. Nu există poem dramatic contimporan, din care să lipsească acest tablou de ironie, de satiră, permanent aruncată de creaţia de vis a poetului, la sfîrşitul vieţii.

Important la Strindberg, din acest punct de vedere, acest tablou este fiindcă aci se vede direct influenţa lui Swedenborg. Voi citi o singură frază din Swedenborg, ca să vedeţi cum sînt trataţi blestemaţii în iadul lui Swedenborg : „Cel blestemat este găzduit într-un palat încîntător, viaţa lui e plăcută şi se crede la un moment dat că face parte din numărul celor aleşi. Dar încetul cu încetul toate aceste delicii se evaporează, apoi dispar, şi, în urmă, nefericitul îşi dă seama că e închis într-o cocioabă murdară, ca într-un coşar plin pînă la gît cu necurăţenii." Este exact tabloul de ireal a[l] lui Strindberg, din *Spre Damasc,* în care se transformă palatul, după ce i se cere plata notei, Necunoscutului.

Fireşte, Necunoscutul se întoarce la soţia lui pe care o găseşte lehuză. Din momentul în care îl dăruieşte cu un copil, din momentul acela, ea devine o femeie indiferentă, blîndă şi puţin anonimă [ca în] *** *Spre Damasc,* partea I-îi. Însă, pentru că soacra stăruie a-i face mizerii, Necunoscutul părăseşte şi de data aceasta femeia şi copilul şi pleacă.

Iată-ne în *Spre Damasc,* partea a III-a. Strindberg este

* În textul de bază : „special".
** În textul de bază : „şi".
*** În textul de bază : „din".

sub influența hotărîtoare a lui Goethe, mai ales a lui *Faust*, partea a II-a. Necunoscutul încearcă și reușește să ajungă la eliberarea de sine. Ceea ce domină întregul *Spre Damasc*, partea a II-a, este o imensă mănăstire albă, înspre care Necunoscutul tinde. Drumul greu, anevoios, îl va face în tovărășia Duhovnicului și, astfel, pentru prima oară în teatrul strindbergian apare un tablou unic, care va fi mai tîrziu mult întrebuințat de Strindberg. Sînt cele două cărări, care, ilogic și la voia întîmplării, a fanteziei, sînt puse una lîngă cealaltă și prin ele — legătura se face numai la întîmplare — prin ele trebuie să treacă cel care vrea să ajungă la un ideal care este crezul de viață, mănăstirea albă, spre care tinde Necunoscutul.

Firește, Necunoscutul se întîlnește aci cu fiica sa, care are 16 ani. Se mai întîlnește cu o mulțime de personaje, care, toate, sînt imateriale, ca în *Spre Damasc*, partea I-îi. Se mai întîlnește încă cu cineva, cu Ispititorul, cu Tentatorul, care nu este altcineva decît tot un Mefisto din *Faust*, partea a II-a, proiectat în afară de el și care încearcă să-l ispitească, să-l abată de la calea aceasta dreaptă spre mănăstirea albă, spre care Necunoscutul merge — pentru că nu există ispită mai puternică decît propriile noastre ispite, ispitele ființei noastre, care se aruncă în afară de noi. În cele din urmă Necunoscutul ajunge la poalele mănăstirii albe și acolo reușește să facă să se cînte, pentru el, slujba morților, deși e în viață. Prin această slujbă a morților, Necunoscutul trece dincolo, într-o cameră, de unde nu va [mai] apare niciodată, ca un fel de simbolică și definitivă eliberare.

Acesta este *Spre Damasc*, în toate cele trei părți ale sale. După cum vedeți, operă de irealități și, mai ales, operă de decadență — au spus unii — din cauza întrebuințării acestor incongruențe, [a] acestor vise permanente, care inundează toată piesa. Mi-aș permite să precizez că operă de incontestabil clasicism și de precizie tehnică nu este *[Spre Damasc]*, dar nu cuprinde în ea nici elementele precise ale decadenței, elemente care merg mai departe de Strindberg și care vin poate de la un autor foarte mare, Shakespeare însuși.

Am vorbit cîndva [...] spunînd că dorul precis, speranța, năzuința precisă a decadentului este somnul, nu visul. Visul lui Strindberg nu este altceva decît dansul unor noțiuni care ies ilogic din noi, ca o voință scăpată care nu mai operează,

pe cîtă vreme decadentul totdeauna dorește altceva, dorește materialitatea somnului. Decadentului totdeauna i-e silă să viseze, el dorește somnul, care îl eliberează și de răspunderea și de obligațiile vieții. Primul decadent, sub acest raport, este Hamlet [al] lui Shakespeare. Din acel monolog : „a fi ? a nu fi ? a muri ! a dormi ! a visa !" — de acolo vine un val, care în literatura franceză, mai ales, este foarte bogat, cerînd permanent această eliberare, această evadare în somn și scăpare de responsabilitatea vieții.

La Strindberg, dimpotrivă, este o afirmare a vieții, o luptă cu viața, dar o luptă tragică cu viața, din care Strindberg iese învins, chiar după ce depășește această epocă de prefaceri de la 1900, în care [...] rămîne, incontestabil, un foarte mare artist. [Opera lui constituie pentru cititor] întotdeauna o experiență tragică și interesantă de viață, dar, pentru o disciplină bună, în cuprinsul unui material literar [Strindberg nu este] niciodată un pedagog.

TATĂL DE AUGUST STRINDBERG, MIM : PAUL WEGENER

Aproape unul dintre cele două cazuri de îmbinare a dramei cu teatrul. Scriem — aproape — ; actorul de data aceasta n-a avut nimic de poleit, piesa fiind din cele mai bune ; el a avut însă o menire tot atît de însemnată să apropie un text, rămas în umbră sub jocul actorilor noştri. Piesa lui Strindberg a fost revalorificată de interpretarea d-lui Wegener. Socotim că e timpul să o amănunţim, mai ales înfăţişîndu-ni-se cu ea (lucru rar în cuprinsul operei strindbergiene) o posibilitate de acord : canonul. Căci e un lucru bine cunoscut, că noi în materie de tehnică dramatică nu ne apropiem decît una singură : pe cea franceză care, cu siguranţă, că e cea mai atrăgătoare dar şi cea mai stearpă. Şi încă din aceasta nu pe cea clasică, ci varianta modernă în care nu mai există decît unitatea de acţiune împinsă pînă la absurd.

Aşadar cred că *Tatăl,* cu siguranţele formulei sale pe care le dă publicului nostru, ar putea fi un început de înţelegere pentru opera lui Strindberg. Pentru noi, procedura e cu prisosinţă îndeplinită. Piesa cuprinde unităţile clasice : de timp (totul se petrece de la o seară la alta), de loc, şi de acţiune. Toate cercurile întîmplărilor sînt concentrice — aşa cum le vroim noi ; dialogul e strîns, viu, nu prea crud şi lipsit de abstracţiuni.

Ceea ce depăşeşte aceste exigenţe — care fac acceptabilă piesa — e tocmai ceea ce are valoare nouă. Şi pe aici e cărarea prin care ne furişăm în inima lui Strindberg.

Tema principală e lupta eternă dintre bărbat şi femeie (tema dramei). În cerc mai strîns însă, ideea chiar, e femeia însăşi, şi anume unul dintre polii săi extremi : mama, căreia îi stă la antipod, prostituata.

Deci sub pana acestui mare poet al subconştientului, îmbinată în configuraţia sufletului femeiesc, găsim deformaţie psihologică, fatală, prin însuşi simplul fapt al maternităţii. În acest mod, raportat şi măsurat pe variaţiile de intensitate, adeseori pe devierele sufletului femeii devenite mamă, se schiţează bărbatul şi se valorifică instituţia pe care a creat-o el : paternitatea. În raportul acesta stabilit de Strindberg (în *Tatăl),* ca şi în enunţarea ştiinţifică a lui Otto Weininger, paternitatea nu e decît umbra vană a singurei şi realei instituţii : matriarhatul.

Iată firele exacte ale deducerilor. Ceea ce interesează însă în primul rînd e compoziţia, gradarea acestei teme.

Cu tot conţinutul său de notaţie exactă, cu toate mijloacele sale naturaliste, *Tatăl* e scris pe o schemă muzicală. De la prima scenă avem preludiul temei : Păstorul şi Căpitanul se îndeletnicesc să lămurească o mică întîmplare de dragoste a ordonanţei Nöjd. Paternitatea e abia pomenită. Apoi intrăm în cunoaşterea relaţiilor cotidiene ale familiei ; aci tema noastră e împletită pe mai multe voci : femeile care cresc fetiţa Căpitanului. Corul abia se aude, între culise, şi totuşi simţi cum face un gol în jurul bărbatului. Şi, în sfîrşit, se pune conflictul, pe cale de sugestie femeia îşi începe lupta şi toarnă primele îndoieli în sufletul bărbatului, asupra legitimei sale paternităţi. Şi furtuna creşte ; se repetă acelaşi motiv, din dreapta, din stînga, cum ar fi reluat, într-o orchestră, de toate instrumentele. Toate resursele ştiinţifice — discuţia asupra încrucişării raselor —, toate autocercetările, toate iscodirile sînt chemate în ajutor de Căpitan, care se simte înecat. Sînt zigzaguri istovitoare ; din ele omul iese din ce în ce mai frînt. E însă o scenă luminoasă, în mijlocul piesei, impresionantă — o pauză, un răstimp pentru lacrimi în iadul acesta ; cei doi adversari se înfrăţesc o clipă, în dulceaţa singurului sentiment blajin dintre un bărbat şi o femeie. Ea îl mîngîie cu bunătatea sufletului ei de mamă, iar el, soţul uriaş, frînt, plînge ca un

copil pe genunchii soției sale, din care s-a șters pentru o clipă femeia, *în fața mamei.*

O oază numai — și uraganul pornește iar. Unul trebuie să cadă. Acela e bărbatul. El iese înfrînt din lupta pentru supremație asupra rodului dragostei sale. Și motivul se reia prin soață, prin fiică, prin orice femeie pînă ce îl îngenunche pe tată și pe bărbat pe pragul hidos al nebuniei.

În ultima parte, acolo unde căderea e tragică și vertiginoasă, e o ultimă licărire genială.

Legat în cămașa de forță, blestemînd tot ce e femeie : mamă, soție, copilă, Căpitanul e învelit, la un moment dat, de soția lui într-un șal. Ea îi cere mîna, mîna lui de nebun — legată. El blestemă, și totuși, deodată e năpădit de un val de lirism. Un val de fericire prin femeie, i se furișează ca un cîntec în suflet. Iată : ... „dar simt cum îmi mîngîie obrazul șalul tău moale ; e călduț și mătăsos ca brațul tău, și îmbată a vanilie, ca părul tău, în tinerețe. Mai ții minte, Laura, de cînd eram tineri și ne ascundeam în brădet, unde înfloreau ghioceii și unde se uneau cîntecele păsărilor cu șoaptele de dragoste ? Ce minunat era, ce minunat !..."

Un fulger numai, căci în cîteva clipe, iată-l iar : ... „ce zeu ne stăpînește ? Al luptei poate ? Sau azi, desigur, o zeiță." Motivul revine. De data aceasta îl va frînge. El cere să i se ia șalul (mișcarea aceasta la reprezentare a fost minunat condusă) : încadrînd, cele două femei își trec șalul, una celeilalte, mîngîind astfel obrazul Căpitanului. Se materializează, parcă, unda aceasta de lirism, punînd ca o mîngîiere pe chipul bietului om.

Astfel e scris *Tatăl.* De-a lungul său invenția e îmbelșugată și nouă. Se simte, fără îndoială, în factura acestei piese influența lui Ibsen. Abia indicat, din piesa aceasta naturalistă, se mai desprinde, totuși, un plan în ireal pe care sînt proiectate unele gesturi. E, firește, ultimul plan. El interesează totuși de vreme ce de acolo se va desfășura mai tîrziu o întreagă nouă concepție a lui Strindberg, nu numai despre dramă, dar despre viață în general. Din simple stafii, care neliniștesc pe fiica *Tatălui,* mai tîrziu, vor crește demonii, care vor tortura, materializați sau nu, opera lui Strindberg.

„Scriu din experiență, iar nu din «teorie»", spunea mereu autorul, iar comentatorii se grăbeau să-l citeze în apărarea cazului său. Azi, cred, că asupra *Tatălui,* cel puțin, o discuție

privind autenticitatea şi mai ales *generalizarea* temei principale — e de prisos. Dealtfel, în descoperirile lui, Strindberg a fost urmat de o serie întreagă de oameni : Zola, Nietzsche, Peladan, Böcklin, Weininger, care, rînd pe rînd, din propria lor experienţă, au adus mărturii despre importanţa acestei vieţi subconştiente în formarea şi stabilirea sentimentelor noastre. De altfel — aşa cum se cuvine pentru o adevărată operă de artă —, lucrul acesta se controlează de fiecare spectator cu ajutorul propriei sale intuiţii. Valoarea aceasta generală, unită unei realizări severe, face din *Tatăl* piesa clasică a operei lui Strindberg.

În rezerva cu care, de curînd, a fost primită la noi piesa istorică a lui Strindberg, s-a răsfrînt mai mult decît o simplă dezaprobare pentru o piesă oarecare menită să nu prindă. O tradiție a fost înfrîntă, un tipar spart, un făgaș schimbat. Drama istorică, patrimoniu romantic — în traducere sau original, așa cum le-a plăcut lui Hugo și Dumas-tatăl să o scrie, așa cum le-a plăcut mai tîrziu la noi lui Hasdeu, Delavrancea și Davila, singura pe care am învățat-o pe de rost —, a fost ultragiată de Strindberg. Pîlcul de conjurați a fost topit ; clarul de lună stins ; cupletul eroic suprimat, tainițele zidite... Firește, *Regina Cristina,* nu e o dramă completă și perfect închegată, ci numai un personaj, doar pe alocurea încleștat cu cei din jurul său. Dar nu faptul de a fi sau nu izbutită drama însăși a supărat atît de mult, ci mijloacele ei.

Culoarea epocii și culoarea locală, în text, abia dacă se cuprind ca îndepărtate aluzii. În schimb, e încărcată piesa de o mulțime de trăsături caracteristice pentru siluetarea unui personaj, de amănunte psihologice prinse și transcrise scenic așa după cum Strindberg obișnuiește întotdeauna. Astfel soneria din *D-șoara Iulia,* soneria de care se temea valetul și care ține locul unui personaj — al contelui — și care mai departe fixează o trăsătură în sufletul unui personaj prezent : Lașitatea, Servilismul valetului, stă, din punct de vedere al valorii, în construirea dramei, a valorii mijloacelor de exprimare, cu cei zece

croitori ai reginei Cristina din drama sa. Nici pitoresc, nici fast, nici datină ; nimic din pata istorică, ci un grăunte numai din sufletul complicat al unui personaj : al Cristinei. Iată cum este lucrat acest personaj : cu elemente intelectuale care, ca atare, se pot urmări, elemente găsite, inventate spațial de Strindberg, așa cum o cere drama și care nu se pierd decît rareori în vîltoarea unui sentiment care urcă și ea cu el, de unde și lipsa de priză a dramei asupra publicului. Astfel este amănunțită psihologia Cristinei, care, în liniile ei mari, rămîne o reeditare, pentru a nu știu cîta oară, a aceleiași femei strindbergiene, înger și demon îngemănat, bicefal monstruos ce-i populează întreaga lui operă.

Dar ceea ce este mai caracteristic este, neîndoios, actul al patrulea, actul visului, care consternează prin libertățile lui și lipsa lui de ținută tehnică, să-i zicem, în conformitate cu vechile reguli ale dramei romantice. Strindberg încearcă îmbucarea a două lumi — procedeu prin care rămîne patronul și înaintașul uneia din cele mai interesante părți din dramaturgia contimporană.

La epoca în care a scris *Regina Cristina,* se așeza între el și trecutul său de teatru naturalist o carte în care i se răsfrîngea a doua parte cotită în misticism a vieții sale : *Infernul* și, mai ales, întregirea dramatică a dipticului, transcrierea în dramă a *Infernului :* [în] *Spre Damasc.*

E drama gîndului, care-și subțiază potecile și le spiritualizează, depășind dincolo de realități, proiectîndu-se în abstract. Un simbolism fatal o întovărășește de-a lungul acestei călătorii de dincolo de evenimente materiale, întocmai ca pe Faust al lui Goethe, în partea a doua.

Și pentru a face cît mai inteligibile abstracțiunile și simbolurile care îi întregesc ideea, Strindberg inventă, mută gîndul în alt registru spațial, dînd întregii lumi noi, astfel construită, un determinism, o logică, o înlănțuire care să o facă viabilă. În sfera [în care] * totul se leagă, greutatea mare e însă o legătură cu registrul evenimentelor curente, din care crește, singurul deprins de spectator ca pe o prelungire a vieții obișnuite purtată pe scenă. Această încheietură a celor două lumi a fost întotdeauna lucrul cel mai gingaș și mai greu de izbutit în drame gîndite pe două planuri și scrise în două registre.

---

* În textul de bază : „ce".

După *Spre Damasc,* lui Strindberg i-a fost cu neputință reîntoarcerea completă la drama naturalistă de odinioară. Şi nu trebuie văzut în procedeul acesta bizar, la acea epocă, o simplă manieră de scriitor. Procedeul este organizat, integrat în întreaga personalitate a lui Strindberg care, evoluînd, își lua cu el tiparele noi ale mijloacelor sale de expresie. De aceea în *Regina Cristina,* cînd schița psihologică a personajului central ajunge pe culmea ramurei ascendente în evoluția sa, și are nevoie să se rezolve pentru încheiere într-un anumit fel, în locul unui eveniment care să ne arate schimbarea reginei, Strindberg alege un resort mult mai intim, mult mai complex dar și mult mai cuprinzător : un vis, în care tot subconștientul poate să se descătuşeze în tot ilogismul său. Procedeul e, firesc, pînă la el, străin de dramă și, sub mîna lui chiar, e periculos. Totuşi vechea încercare îl ispiteşte. Şi astfel piesa se sfîrșește într-o confuzie, pentru unii, într-o soluţie îndrăzneaţă pentru alţii, într-o problemă pusă și de reluat mai tîrziu, pentru toți.

BERNARD SHAW

Viaţa foarte lungă a lui George Bernard Shaw — pe care acesta a trăit-o cu posibilităţile geniului, inteligenţei şi realizărilor sale — prilejuieşte aspecte dintre cele mai interesante. Shaw vine din preajma anilor 1870 şi leagă feluritele mişcări naturaliste de scriitori[i] mai noi — Heinrich Mann, Thomas Mann şi Romain Rolland — care au luat o poziţie fermă, din punct de vedere politic, mai cu seamă împotriva mişcărilor de dreapta, împotriva fascismului, ceea ce pare firesc, ţinînd seama de temperamentul de luptător politic care îl caracteriza.

Mort numai de opt ani, la [2 noiembrie] 1950 *, Bernard Shaw este un contimporan al nostru. El a izbutit, de-a lungul vieţii şi operei sale, să strîngă toate curentele care timp de aproape o sută de ani au străbătut ideologiile europene, să le polarizeze, să le lumineze şi să le reînvie într-un anumit fel. Personalitate complexă, el are totuşi cîteva coordonate de bază. Pentru a ne descurca mai bine în imensul hăţiş al contradicţiilor shawiene, cred că este potrivit să le precizăm de la început.

În primul rînd, ca pe toţi scriitorii de la sfîrşitul secolului trecut şi de la începutul veacului nostru, o mare pasiune morală îl caracterizează pe Bernard Shaw. În al doilea rînd, el are o deosebită sensibilitate socială, ceea ce nu anulează britanismul lui Shaw şi nici acea poziţie care afirmă *life-force,*

* Conferinţa a fost ţinută în 1958 *(n.e.)*.

adică elanul vital, fundamentele unei poziții evoluționiste, care a caracterizat multe dintre eseurile şi dintre operele sale teatrale.

Desigur toate aceste lucruri nu merg fără grave contraziceri între ele, contraziceri care abundă în sinuoasa personalitate a scriitorului Shaw. Fiind vorba de scriitorul și, în primul rînd, de dramaturgul Shaw, cred că trebuie precizat de pe acum ce se înțelege prin „scriitor" şi cărei formule de scriitor i-a aparținut Shaw.

Cînd spunem „scriitor", ne gîndim la poet mai întîi. Poetul creează, cu fantazia și sensibilitatea sa, opere de artă menite să mişte, deoarece se adresează inimii omenești. Shaw s-a apărat totdeauna de lucrul acesta și a pretins că nu este scriitor în sensul poetului — deşi era. A spus odată undeva : „de dragul poeziei și al artei n-aș fi scris niciodată un rînd în viața mea". La antipodul poetului stă eseistul care, în cazul lui Shaw, este ajutat în egală măsură de pamfletar și de conferențiar.

Grupul acesta de varii manifestări — trei la număr — îl caracterizează pe Shaw. El urmăreşte altceva decît să emoționeze, să mişte. El se adresează voinței cititorului, ori spectatorului, pe care vrea să-l convingă să se hotărască la anumite atitudini. Aici trebuie așezat Shaw, deși el depășește de multe ori, fără voie, granițele acestei formule de activități scriitoricești și trece în diferite ipostaze de poet liric. Se va vedea unde, cînd și cum.

Socot potrivit să-l apropii pe Shaw de cîteva figuri scriitoricești contimporane lui, pentru a se vedea, încă de la început, ce diferențe sînt între el și acestea. Primul scriitor la care mă gîndesc este Oscar Wilde, concetățeanul său.

Întocmai ca şi Bernard Shaw, Oscar Wilde s-a născut la Dublin, în anul 1856, anul morții lui Henrich Heine. Deci Wilde este irlandez și el. Impresia noastră — de fapt, e o realitate — este că Shaw se apropie de noi şi e viu prin opera sa și prin depărtarea scurtă — relativ — care ne desparte de moartea sa. Cînd te gîndești la Wilde, e deja departe. Viața acestuia, cu mult mai scurtă, sfîrșită la 1900, e altfel trăită, cu alte polarizări, cu alte orizonturi.

Pe cînd Bernard Shaw ținea să preamărească socialismul și dreptatea socială și își construia opera pe un foarte ascuțit simț al moralei şi al echității sociale, Oscar Wilde făcea artă pentru artă și ținea neapărat să se facă acceptat de lumea ciudată a

aristocrației engleze. Wilde se deosebește fundamental de Shaw și prin faptul că paradoxul caracteristic lumii și climatului englez și practicat, mai cu seamă, de scriitorii moderni, la el are o tendință specifică : e un paradox de cuvinte, pe cînd la Shaw e un paradox de idei care contrazice și care șochează, însă care merge mult mai adînc.

Altă deosebire între Oscar Wilde și Bernard Shaw este încrederea, credința pe care Shaw a avut-o totdeauna pentru anumite valori de înaltă frumusețe morală — cînd a scris *Candida,* de pildă — ori credința în valorile sociale înalte — cînd a scris eseurile — și, mai cu seamă, credința în el însuși, în geniul său, încă din tinerețe, cînd nu făcea nimic și se lăsa întreținut de mama sa — credință pe care șovăitorul Wilde nu a izbutit să o aibă niciodată.

Al doilea scriitor de care aș vrea să-l apropii pe Bernard Shaw este Gerhart Hauptmann. E destul să alăturăm piesa acestuia *Înainte de răsăritul soarelui* — care s-a jucat numai cu un an înainte — de prima piesă a lui Shaw, *Casele domnului Sartorius* și vom vedea îndată ce rămîne dintr-una și ce rămîne din cealaltă. Din Gerhart Hauptmann a îmbătrînit total poziția ideologică pornită dintr-un social-democratism care-l invita să pună problema socială a alcoolismului, lucru depășit, care nu mai interesează pe nimeni. Din Gerhart Hauptmann rămîne însă creația autentică a personajelor vii, reale. În prima piesă a lui Shaw personajele sînt convenționale, separate de idee, de dialog, însă rămîne proaspăt tocmai ceea ce era caduc la Gerhart Hauptmann — poziția ideologică revoluționară a lui Shaw, mai ales pentru vremea aceea, de a afirma că omul nu este vinovat de păcatele profesionale și sociale pe care le face ; ticăloasă este societatea care îl mînă pe calea aceasta. Asupra acestui punct voi reveni, arătînd filiația care merge de la *Casele domnului Sartorius,* trece prin *Profesiunea doamnei Warren* și ajunge în acea piesă care este centrală în opera lui Bernard Shaw, operă care întrunește toate calitățile și cusururile autorului : *Major Barbara.*

În sfîrșit, al treilea scriitor, [de] care se cuvine să-l apropiem pe Shaw, este — spunem așa pentru a da relief cuvîntului — idolul său, zeul la care s-a închinat totdeauna și pe care l-a admirat necontenit, Ibsen. Orice piesă a dramaturgului norvegian comparată cu orice piesă a lui Shaw arată imediat diferențele și asemănările. Există o ideologie foarte apropiată de

a lui Bernard Shaw, aceeaşi sensibilitate morală, aceeaşi luptă cu arma literară, pentru o mai bună dreptate şi echitate socială, dar ce deosebire de formule şi metode între unul şi cellalt ! Nu există personaj la Ibsen, care să nu aibă viaţa lui reală, viaţa lui creată de poet. Chiar în comparaţie cu Hauptmann, la Shaw nu vom găsi acest lucru. Shaw artificializează, oarecum, cu intenţie, personajele, însă păstrează contextul fundalului social pe care le proiectează, ca să dobîndească relief, ideea sa de mişcare din dramă.

După aceste cîteva puncte precizate, pentru a arunca lumină încă de la început asupra personalităţii şi operei lui Bernard Shaw, să ne apropiem de însăşi viaţa acestui autor.

Bernard Shaw s-a născut la Dublin, în anul 1856, dintr-o familie mic-burgheză. Tatăl său, George Carr Shaw, un fel de prinţ-consort, era un om care nu s-a preocupat prea mult, nici de cîştiguri de bani, nici de familie, a cărei axă principală a fost mama sa, doamna Shaw, născută Gurly, pentru care scriitorul a avut toată viaţa o mare afecţiune, un adînc respect. În anii tinereţii, cînd se afla la Londra şi nu cîştiga nimic, spunea totdeauna : „Pălăria pînă la pămînt în faţa bătrînei doamne Shaw-mama, fiindcă întreţine pe fiu-i, dîndu-i posibilitate, în felul acesta, să-şi dezvolte genialitatea".

Foarte de timpuriu, familia Shaw se mută la Londra, Bernard fiind precedat de mama şi de cele două surori ale sale, întrucît el urma încă la şcoală [în oraşul natal], unde a fost un elev detestabil. Curînd se mută şi el în Capitală şi intră ca mic funcţionar la societatea de telefoane „Edison". Stă însă numai cîteva luni şi demisionează definitiv pentru a-şi începe afirmarea în marile cercuri culturale ale Londrei.

Cineva ne-a lăsat o imagine fizică a lui Bernard Shaw de la epoca aceea, cînd el avea 20—23 de ani. Se pare că era un vlăjgan lung, deşirat, cu bărbuţă rară, roşcată, cu cap de ţap, cu ochii foarte vii, privire ascuţită, care umbla într-o redingotă înverzită de vreme şi cu un joben zvîrlit pe cap. Acest Bernard Shaw bătea toate străzile Londrei, toate muzeele, toate concertele. Ar fi vrut să fie un Mozart şi n-a izbutit. Frecventa locurile de informaţie culturală şi artistică, nai ales acele Debating Clubs, asociaţii unde se puneau toate problemele, întocmai ca şi în Hyde Park, unde Shaw lua cuvîntul adeseori. Începutul însă îi fusese greu. Neizbutind odată să vorbească, s-a ascuns în

timpul cît a cîntat o mică orchestră ambulantă şi după ce s-a terminat aceasta şi-a început, fără nici o clipă de răgaz, conferinţa.

Shaw începe să acţioneze, mai întîi ca romancier, dar nu are nici un succes. Scrie patru-cinci romane. Publică unele în *To-Day,* a lui Champron, altele în *Our Corner,* scoasă de Annie Besant. Începe să colaboreze la alte reviste, pînă cînd, în această epocă de formaţie, 1875—1878, ajunge să facă o critică variată şi de toate categoriile : literară, teatrală, dar mai ales muzicală, iscălind la început cu pseudonimul „Corno di Bassetto", iar mai pe urmă cu cele trei iniţiale „G.B.S.", care i-au servit de semnătură pînă la moarte.

Revista care a dat cea mai largă ospitalitate cronicelor muzicale publicate de Shaw a fost *Saturday Review,* cea mai reacţionară şi cea mai conservatoare dintre toate revistele londoneze, condusă de Frank Harris, devenit în urmă bunul prieten şi biograf al faimosului dramaturg. Acesta, recunoscînd, a spus : „Mie socialistului, progresistului, revista conservatoare mi-a dat azil".

De la epoca aceasta rămîn două cărţi remarcabile ale lui Bernard Shaw. Una, *Chintesenţa ibsenianismului,* este cea mai frumoasă, cea mai convingătoare şi cea mai adîncă lucrare despre Ibsen — pe care autorul îl arată ca pe cel mai genial scriitor de dramă şi nu scapă prilejul de a înjura copios pe Shakespeare, asociindu-se, în această poziţie, cu bătrînul Lev Tolstoi. Analizînd *Regele Lear,* el găseşte că acest Shakespeare n-are pic de talent, n-are psihologie şi prosteşte limba în care scrie. Concluzia la care ajunge este : „Incontestabil eu sînt mai mare decît Shakespeare".

A doua lucrare din aceeaşi epocă este *Wagnerianul desăvîrşit,* închinată lui Richard Wagner, care începuse să cîştige lumea muzicală europeană. În Franţa, primul care a scris despre muzica lui Wagner a fost Baudelaire, urmat de foarte mulţi. Nu de mult, mari scriitori au participat la idolatria lui Wagner, printre aceştia fiind şi Romain Rolland. Paginile cele mai înţelegătoare despre Richard Wagner le-a scris însă Thomas Mann. Bernard Shaw melomanul nu putea să nu scrie despre Richard Wagner şi într-un mod foarte curios.

În 1883, Shaw fusese iniţiat în doctrina lui Marx şi citise *Capitalul.* Cu această ocazie, consemnase : „Marx mi-a deschis ochii asupra istoriei şi întîmplărilor şi mi-a dat o concepţie cu

totul nouă despre univers. De asemeni tot el m-a dăruit cu un țel și o menire în viață". Cît este de durabilă această poziție a lui Shaw se poate vedea din ceea ce scrie în 1943, adică după 60 de ani, în *Daily Herald* : „Nu mai există decît două soiuri de oameni de stat : fosilele premarxiste și postmarxiștii care stabilesc legăturile cu viața".

După această descoperire a lui Marx, Bernard Shaw cunoaște în acele *Debating Clubs* pe Sidney Webb, viitorul mare prieten al său, care îl atrage în cercurile societății fabianiste.

Fabianismul englez este o mișcare socialistă, utopică și absurdă, caracteristică lumii engleze, pe care, dealtfel, Shaw îl părăsește, rămînînd după aceea, pînă la sfîrșitul vieții, un admirator necondiționat al marxism-leninismului și un admirator foarte mare al Uniunii Sovietice. În privința structurii acestui fabianism — nu insist asupra lui decît pentru a da o idee — găsim o frază extrasă chiar din actul de constituire a societății fabianiste : „Societatea fabianistă se compune din socialiști și are, prin urmare, drept scop reorganizarea societății în vederea eliberării pămîntului și capitalului industrial, care trebuiesc scoase de sub stăpînirea industriei și unei anumite clase, pentru a fi redate colectivității, în vederea binelui general".

Lucrul acesta este foarte frumos, dar metodele pe care le preconizau fabianiștii — cărora Shaw le-a dat o mînă de ajutor, scriind cîteva eseuri — sînt mai puțin convingătoare. Societatea își trăgea numele de la Fabius Cunctator, adică Întîrzietorul. Deci, metoda de lucru este întîrzierea, o concepție a poziției reformiste, [despre care se] zice [însă] că este revoluționistă, pentru a ajunge la un sfîrșit revoluționar. Societatea fabianistă poate intra în cîrdășie cu toate partidele politice existente în Anglia, dacă ele se angajează să-i realizeze ideile, să o ajute să facă un pas înainte. Este o absurditate ; nu este o metodă care avea să ducă la prefacerea totală a societății engleze și a omenirii. E un lucru rămas în afară de practica noastră de astăzi. Îl citez numai, după cum am spus, fiindcă a jucat un rol important, pentru inițierea socialistă, în viața lui Bernard Shaw.

În această poziție socialistă, la 1885, îl găsește, la British Museum, criticul englez William Archer, într-o mînă cu partitura operei lui Wagner *Tristan și Isolda,* iar în cealaltă cu *Capitalul* lui Karl Marx. Uimit, Archer îl întreabă : „Cum poți să duci această dublă lectură ?" Shaw răspunde : „Ambiția mea cea mai nobilă este să unesc aceste două valori".

Într-adevăr, el a încercat să le unească, la 1885, scriind în primă versiune *Casele domnului Sartorius,* piesă îndoielnică, aruncată de autor într-un sertar, iar după cîţiva ani acel *Desăvîrşit wagnerian,* breviar despre Richard Wagner, la care mă întorc pentru a spune că Shaw a ţinut să dea prima interpretare marxistă celor trei fragmente din tetralogia wagneriană. Dar îl voi lăsa chiar pe autor să vorbească, deschizînd volumul său închinat lui Wagner : „Şi acum, atentul meu cititor, am ajuns la punctul unde ne va întrerupe cu siguranţă un imbecil pentru a ne declara că *Aurul Rinului* e ceea ce se cheamă o operă de artă, pur şi simplu, şi că niciodată Wagner nu s-ar fi gîndit la acţionari, la domni cu joben, la uzine şi la alte chestii industriale şi politice, considerate din punct de vedere socialist şi umanitar. Cred că nu mai e nevoie să discutăm aceste gogomănii. E mai bine să le punem capăt prin însăşi expunerea vieţii lui Wagner.

În 1843 Wagner obţine situaţia de şef de orchestră al Operei din Dresda, cu o leafă de 5.625 franci pe an şi drept la pensie. Era o slujbă de mîna întîia, permanentă, în serviciul statului saxon. Era o situaţie liberală asigurată ; cîştigată existenţa. În 1848 burghezia nemulţumită a făcut cauză comună cu clasa înfometaţilor şi a recurs la revolta armată care a atins şi Dresda la 1849. Dacă Wagner ar fi fost muzicianul epicureu şi farsorul politic, pe care termenul de «artist» pare că-l sugerează atîtor critici şi amatori, adică dacă ar fi fost un leneş ca ei, n-ar fi avut de ce să ia parte la luptele politice.

Wagner însă a adresat mai întîi regelui un apel violent... Apoi, cînd a venit catastrofa, Wagner a trecut de partea dreptăţii şi a celui sărac, împotriva bogatului şi a injustiţiei. Iar cînd a fost învinsă insurecţia, trei şefi au fost desemnaţi în mod special pentru răzbunarea reacţiunii : August Roeckel, un amic bun al lui Wagner, Mihai Bakunin — care a devenit în urmă apostolul faimos al anarhismului revoluţionar — şi Wagner el însuşi. Fireşte că Wagner a fost complet ruinat moralmente şi materialmente. Exilul lui a ţinut 12 ani.“

Într-adevăr, la 1853 apare într-o editură particulară textul *Tetralogiei* ca atare, adică poezia. La 1854 Wagner compune *Aurul Rinului.* Între 1856—1871 compune *Siegfried,* pe care îl adaugă şi-l completează cu sfîrşitul pesimist inspirat de filozofia schopenhaueriană, iar între 1869—1874 compune *Amurgul zeilor.*

„La 6 ani după insurecţia de la Dresda apare textul şi muzica *Tetralogiei.* Rapoarte oficiale germane povestesc acest lucru. Se mai pot vedea şi astăzi proclamaţiile (asupra cărora Cozima n-a intervenit) care îl clasează pe Wagner ca pe un «personaj primejdios politiceşte». Date fiind lucrurile de mai sus, cred că nu veţi fi preocupaţi, pentru că dumneavoastră sînteţi neştiutori de ce spun alţii, că eu, fiind socialist, încerc să vă conving că interpretarea mea a *Aurului...* nu e decît socialismul meu descifrat în operele unui diletant, care a împrumutat o veche legendă pentru a face un libret de operă.

Dacă sînteţi convinşi că *Aurul Rinului* este o alegorie, vă veţi lumina că Wotan reprezintă divinitatea şi regalitatea ; Loki — logica şi imaginaţia. Iar Frica — personaj care simbolizează legea şi statul — nu-şi dobîndeşte aci întreaga valoare alegorică, ci în Walkiria."

Bernard Shaw caută să dovedească, astfel, că o parte cel puţin din *Tetralogie* nu este altceva decît un sistem socialist gîndit ca atare, social şi economic, de Wagner. În această parte aurul şi inelul reprezintă capitalul, cu blestemul lui, iar Siegfried este omul care vine să dezrobească omenirea de blestem. Ori de cîte ori vorbeşte de el, Shaw îl numeşte Siegfried Bakunin, adică vrea să vadă în el pe revoluţionarul anarhic de la 1848, Mihai Bakunin.

Însă nu toată *Tetralogia* reprezintă pentru Bernard Shaw o minunată construcţie ideologică a socialismului, ci numai *Aurul Rinului, Walkiria* şi *Siegfried.* Numai acestea, pretinde el, sînt autentice simboluri de luptă şi de interpretare socialistă.

Operele compuse de Wagner pînă la *Aurul Rinului,* şi cele care vin după *Siegfried* sînt opere de artist pur şi simplu.

Ajungem aci la începuturile carierei de dramaturg a lui Bernand Shaw. La 1885 el a încercat să trateze, în interpretare marxistă, un mit al mitologiei germane, scriind piesa *Aurul Rinului,* în care capitalul din marxism se confundă cu comoara din *Aurul Rinului.* Pe acest capital cădea blestemul vechi care nu se putea purga decît o dată cu nimicirea marelui capital în apele sfinte ale Rinului. Era o piesă naivă.

În 1891, cînd Green înfiinţează la Londra, „Teatrul Liber" *(Independent Theater)* avem ultima mişcare de reînnoire a teatrului european, după acel *Théatre Libre* al lui Antoine de la Paris, în 1886, după *Freie Bühne* de la Berlin şi premergînd teatrului lui Stanislavski din 1898. S-a pus atunci problema :

unde să se găsească o piesă pe măsura noului teatru englez ? Răspunsul a fost acelaşi, ca la *Freie Bühne* : la Ibsen. S-a jucat *Strigoii*. Însă, ca şi la *Freie Bühne*, s-a pus apoi problema : care este a doua piesă ? La *Freie Bühne* fusese *Înainte de Răsăritul Soarelui* de Gerhart Hauptmann. Aici, Bernard Shaw spune lui Archer : dacă ar fi piesa mea ? În acest scop el ia vechea piesă, *Casele domnului Sartorius*, o prelucrează şi din această prelucrare iese piesa care s-a jucat la 1892 sub titlul *Widowers ' Houses* sau *Non Olet*. Mai era ceva din vechea piesă de la 1885, care fusese însă mult transformată.

Între 1885 şi 1892 se interpunea experienţa de viaţă a lui Shaw, dar mai cu seamă noua lui atitudine revoluţionară, protestatară, contradictorie ici-colo, asezonată de acea clovnerie autentic irlandeză, care nu s-a desprins niciodată de personalitatea sa.

Domnul Trench, un englez *fashonable* şi *honorable*, iubeşte pe fata domnului Sartorius. Acţiunea se petrece în grădina unui hotel aşezat pe marginea Rinului, ca şi în vechea piesă. Rinul, se înţelege, vine din Wagner. Domnul Trench este un om foarte onest, care înţelege să practice o morală strictă, prin absolut nimic depăşită. De aceea, cînd află că averea domnului Sartorius are un izvor impur, e gata să rupă cu fata lui Sartorius. Sartorius, într-adevăr, era proprietar al unor *slam*-uri, adică al unor clădiri nesănătoase, cu igrasie, unde, de zeci de ani, s-au încuibat toate bolile grave, în special tuberculoza ; case fără soare, cu murdare curţi, în care un ochi de locuinţă este închiriat foarte scump.

Domnul Sartorius, prevenit de intenţia lui Treuch, îi dă acestuia toate explicaţiile : „Eu am fost om sărac şi am ajuns aci unde sînt muncind, dînd din coate. Nu există păcat mai mare pe lumea aceasta decît sărăcia (ideea fundamentală a lui Shaw). E grea, e neagră, e ruşinoasă. Fiecare om are dreptul şi datoria să muncească şi să lupte împotriva ei. Eu am luptat "— spune Sartorius, după cum va spune mai tîrziu doamna Warren, după cum va spune în urmă şi Undershaft, fabricantul de tunuri din *Major Barbara*.

Iată, deci, o familie întreagă de personaje care reprezintă cea mai autentică şi violentă poziţie, aparent glumeaţă, aparent contradictorie, şocantă. Bernard Shaw desface, disociază pe om din contextura socială căreia îi aparţine, îl face să se desprindă numai pe valoarea sa personală, aparent impură. Speculatorul

Sartorius, profesionista d-nă Warren, fabricantul de tunuri Undershaft sînt valori aparent impure, fiindcă această impuritate nu vine din personajul respectiv, ci din reaua alcătuire a societății care este răspunzătoare de această impuritate, nu personajul. Dimpotrivă, personajele au un merit, sînt privite cu simpatie de autor, sînt biruitoare, sînt acelea care au izbutit — pe coordonatele date de societate — să treacă prin pîcla deasă a anonimatului, să se afirme și să stăpînească.

Firește, toate aceste lucruri se întîmplă în condițiile sociale ale societății engleze de la sfîrșitul veacului trecut și de la începutul veacului nostru. Dealtminteri cred că nici astăzi, în capitalismul englez, nu sînt prea multe lucruri schimbate dintre acelea pe care le denunță în forma aceasta George Bernard Shaw.

A doua trăsătură a lui Shaw, care vine din acea necondiționată admirație pentru Ibsen și din tăgăduirea lui Shakespeare, este antiromantismul său. El a fost un mare luptător împotriva romantismului, împotriva evadării din bucuriile și responsabilitățile, pe care viața ni le dă și ni le cere. Figuri asemănătoare lui au fost : Ibsen în Norvegia și Kleist în Germania. [...]

O consecință logică a desromantizării este deseroizarea. Marii eroi ai istoriei sînt luați, despuiați și descărcați de toate zorzoanele pe care le adaugă romantismul burghez — fie că ar fi vorba de Cezar ori Napoleon — și prezentați în toată nuditatea ridicolă și grotescă, de multe ori, a unor ființe puțintele care, dacă nu te fac să rîzi, cîteodată îți fac milă.

Această deseroizare este caracteristică lui Bernard Shaw. Într-una dintre cele mai interesante piese ale sale, *Caesar și Cleopatra,* el adaugă acestei deseroizări o metodă nouă. Cel mai important personaj din piesă, după Caesar, este Britannus, un fel de secretar-cancelar al marelui cuceritor, pe care acesta l-a cules și l-a adus cu el din expediția făcută în Britania și pe care Shaw ni-l prezintă în Alexandria din Egipt, cu toate tarele ridicule și snobe ale aristocrației engleze. Britannus îl sfătuiește pe Caesar — după ce acesta s-a aruncat în apă — că nu e *fashonable* să se ducă în cartierul monden al Alexandriei fără să se schimbe. Același Britannus salută izbînzile lui Caesar cu „Hip ! Hip ! Hurra !“, strigătul sportiv al englezilor. Iată figura de critică, dar și de mare pitoresc, puțin tras înspre grotesc, care e introdusă în această minunată piesă *Caesar și Cleopatra.*

Ajungem acum în fața unei alte probleme pe care ne-o pune personalitatea complexă și contradictorie a lui Bernard Shaw, anume problema acelui *life-force* sau acel evoluționism în care el a crezut la început, așa cum a crezut în fabianism cînd a trecut prin acest sistem.

Life-force vine din teoria evoluționismului, a veacului al XIX-lea. Este una din cele mai importante idei dintre acelea care au fost luate, frămîntate, transformate, luminate și prezentate astfel de Bernarh Shaw. Ei îi este închinată una dintre piesele „amuzante" ale lui, care se cheamă *Înapoi la Matusalem*, un pentateuh metabiologic. Îl citez numai pentru amuzamentul subiectului.

Scena întîi se petrece în paradis, între Adam, Eva și Șarpele din pom. Primii oameni fac cunoștință cu moartea, pe care n-o cunoscuseră pînă atunci. Este o idee nouă, foarte abil condusă scenic și dramatic de autor. Decorul are două stînci și un pom, pe marginea unei poiene, în mijlocul căreia se află o căprioară cu gîtul frînt, moartă. Un dialog se leagă între Adam și Eva.

„— Ce-o fi avînd ?

— Doarme.

— Nu, fiindcă e rece și înțepenită."

Și toate detaliile morții vin să se ciocnească în cunoașterea lor pe care n-au avut-o pînă atunci.

„— De ce o fi puțind ?"

Atunci Șarpele, care e în pom îi sfătuiește pe amîndoi să dorească cu putere să-și prelungească viața, dacă nu vor să ajungă și ei așa, adică să intre în moarte. Această dorință va fi la baza unei idei evoluționiste, care, cu siguranță, impresionează prin tensiune specială pe care o provoacă la om realizarea ei.

Partea a doua se petrece după cîteva sute de ani. Același tablou. Vedem pustiul din jurul celor doi oameni populat cu cîțiva alții. Între aceștia e și fiul primei perechi, Cain, inventatorul crimei și al războiului, căruia — pe nedrept, cred — Bernard Shaw îi atribuie și îndeletniciri sportive. Eva dorește totuși ca fiul ei cellalt, Abel, să ducă mai departe ideea evoluționistă pentru ca, în felul acesta, pămîntul să se populeze cu oameni care vor tinde să trăiască mult, cît mai mult.

Actul II se petrece în contemporaneitate, adică în anul 1922, cînd a fost scrisă piesa. Personajele sînt frații Barnabas, luați din *Vechiul Testament*. Unul e teolog, altul biolog. Cei doi sînt

arătaţi de Bernard Shaw cu preocupările pe care le are el însuşi la epoca aceea ; rupîndu-se în două, autorul atribuie fiecăruia cîte una din preocupările sale. Aceşti fraţi fac teoria evoluţionismului, a elanului vital, unor miniştri contimporani, în transparenţa cărora recunoaştem pe George Lloyld şi pe Asquith, precum şi unui preot şi unui servitor. Miniştri[i] nu cred în teoria evoluţionismului. Preotul şi servitorul cred. De aceea, în partea a treia, după 250 de ani, preotul şi servitorul trăiesc. Teoria evoluţiei s-a dovedit valabilă.

Partea a IV-a se petrece după 1000 de ani. În Anglia s-au strîns toţi oamenii cu viaţă lungă, cei care trăiesc mult. Capitala ţării nu mai este Londra, [ci] * Bagdadul. Imperiul se întinde foarte departe. Oamenii mai proşti, mai nepricepuţi, trec Canalul şi vin să ia pilda longevităţii de la englezii cu viaţă lungă.

În partea a V-a, după 30.000 de ani, oamenii nu se mai nasc cum se nasc [...] astăzi, ci ies din ou. Cînd se nasc, ei au 18 ani, cu socoteala care vine [de] dincolo de plămadă. Tinereţea durează 4 ani. Tinerii imberbi, nepricepuţi şi oarecum stupizi sînt singurii care mai fac artă şi ştiinţă. Înţelepţii s-au lăsat de asemenea lucruri futile şi nefolositoare. După aceşti patru ani, ei intră într-o viaţă eternă în care dorinţa este să ajungă cu existenţa lor pînă dincolo de mintea omenească.

Aceea care se bucură în cele din urmă este Lilith, mama de dinainte de orice creaţie omenească pe pămînt, mama care, din sînul ei, a rupt şi a desprins pe primii doi oameni : Adam şi Eva, cărora le-a dat înţelepciunea gîndului şi mai cu seamă a voinţei evoluţioniste.

Ajuns aci, aş îndrăzni să mă întreb dacă valoarea lui Bernard Shaw, în calitate de prelucrător al marilor idei ale epocii sale, în stil grotesc, comic, clovnesc, nu s-ar putea egala — într-o economie a spectacolului, după atîtea milenii — cu jocul de satiri care încheia orice spectacol scris fie de Eschil, fie de Sofocle, fie de Euripide, la unul intervenind o putere de nepătruns, la altul o putere împotriva căreia omul luptă ; iar la altul interese mai accentuate pentru om. Orice trilogie se încheia cu un joc de satiri, în care materialul grav, cutremurător, era dat peste cap, reluat şi interpretat în forme clovneşti, toc-

* În textul de bază : „şi".

mai pentru a schimba ceva din tonalitatea şi cutremurarea tragică.

N-ar avea, oare, Bernard Shaw, în economia generală a teatrului modern — mai cu seamă în veacul al XIX-lea şi începutul veacului al XX-lea — după drama wagneriană pe care a încercat s-o interpreteze socialist şi care readuce în teatrul european genul solemn, tocmai funcţiunea de joc de satiri, adică de prelucrător al ideilor grave — socialismul, evoluţionismul, darwinismul — care au străbătut şi transformat veacul al XIX-lea şi [prima] jumătate din veacul al XX-lea în Europa ? N-ar avea, oare, tocmai această valoare esenţială ? N-ar fi tocmai cel mai genial prelucrător al acestor permanente valuri de idei, de cultură şi de civilizaţie europeană ? Fireşte, interpretarea este afirmativă aci. În formele unui studiu sau ale unui eseu s-ar putea susţine mai bine.

Mi se pare interesantă lista pieselor scrise de Bernard Shaw, piese care au fost 23 la număr în 56 de ani, arătîndu-se datele şi locul premierelor. Se va vedea că foarte multe nu sînt jucate în Anglia. Unele au avut premiera în Germania, altele în Austria, altele în Elveţia :

— 1892 (9 dec.) *Widowers ' Houses* „Independent Theater" Londra ;
— 1894 (21 apr.) *Arms and the Man,* „Avenue Theater", Londra ;
— 1895 (30 mart.) *Candida* „Royal Theater".

Candida este piesa cea mai pură a lui Bernard Shaw, cu o eroină care cunoaşte toată curăţenia sufletească şi care alege, dintre toţi oamenii care o iubesc, nu pe cel mai patetic, ci pe cel mai banal, care este propriul ei soţ. Ea nu-l iubeşte, dar socoate că aşa este buna rînduială. Piesa are puţine personaje, dintre care iese în evidenţă un personaj nu separat, nu factice ; un personaj real, care se cheamă Candida, de o puritate sufletească nemaiîntîlnită decît la un alt personaj feminin, lucrat din aceeaşi puritate de gînd şi de inimă, Sfînta Ioana.

— 1897 (1 oct.) *The Devil's Disciple,* „Harmanns Bleeker Hall Albany", New York ;
— 1899 (26 nov.) *You never can tell,* „Stage Society", Londra ;
— 1901 (1 mai) *Caesar and Cleopatra,* Chicago ;
— 1902 (5 ian.) *Mrs. Warren Profession,* „Stage Society" ;

— 1904 (1 nov.) *John Bull's Other, Island,* „Royal Court Theater" ;
— 1905 (20 febr.) *The Philanderer,* „New Stage", Londra ;
— 1905 (23 mai) *Man and Superman,* „Royal Court", (Act[ul] 3 jucat separat la 1907) ;
— 1905 (28 nov.) *Major Barbara,* „Royal Court"
— 1906 (20 nov.) *The doctor's Dilemma,* „Royal Court" ;
— 1910 (23 febr.) *Misalliance,* Londra ;
— 1911 (10 apr.) *Fanny's first play,* „Little Theater" ;
— 1912 (25 nov.) *Androcles and the Lion,* „Kleines Theater", Berlin ;
— 1913 (16 oct.) *Pygmalion,* „Hofburgtheater", Wien ;
— 1920 (10 nov.) *Heartbreak House,* New York ;
— 1922 (27 febr.) *Back to Methuselah,* „Garrick Theater", New York ;
— 1923 (28 dec.) *Saint Joan,* „Garrick Theater", New York ; [Sfînta Ioana] a fost cel mai mare succes european din cîte au cunoscut piesele lui Bernard Shaw. Abia s-a jucat la New York şi a trecut ca fulgerul peste toată Europa. În 3—4 săptămîni s-a jucat la Moscova, Berlin, Londra, Paris. S-a impus mai mult decît o piesă clasică în mai puţin de un an.
— 1929 (14 iun.) *The Apple Cart,* „Polish Theater", Varşovia ;
— 1932 (29 febr.) *Too True to Be Good,* New York ;
— 1936 (4 ian.) *The Millionairess,* „Academy Theater", Wien ;
— 1948 (21 oct.) *Buoyant Billions,* „Schauspielhaus". Zürich.

Piesele lui Bernard Shaw se pot grupa după tematică în felul următor :

1) Piese care privesc căsnicia : *Philandrer, Candida, Mesalliance ;*

2) Piese care privesc viaţa de familie : *Nu se poate spune niciodată, Casa inimilor sfărîmate, Cealaltă insulă a lui John Bull, Căruţa cu mere ;*

3) Piese care privesc religia : *Sfînta Ioana ;*

4) Piese care privesc în general societatea şi critica ei : *Casele domnului Sartorius, Profesiunea doamnei Warren, Major Barbara.*

În încheiere ar trebui să arătăm în ce fel lucrează Bernard Shaw şi în ce fel acţionează piesele lui.

Cum am spus mai sus, poziția lui fermă este de a nu face literatură, ci de a lupta prin literatură. Deși a scris atîtea piese cu succes, Bernard Shaw nu a avut încredere în dramă și în teatru. De aceea și-a prefațat toate piesele cu adevărate eseuri. Fiecare piesă are înaintea ei 100—150 pagini, care explică tematica, face legături posibile numai la lectură. Deci, neîncredere în mesajul dramei !

Bernard Shaw adresează opera lui numai voinții, pe care vrea să o dezlege din așezarea ei. El nu dărîmă nimic, dar după ce a pus voința în mișcare, o invită să proce[deze] * la o altă așezare a valorilor, pe care caută să le polarizeze altfel.

Dragostea își are totdeauna bazele ei economice. Shaw pornește de la ele și crește piesa, crește acțiunea, fixează personajele și totul crește pînă la un anumit nivel. Atunci Bernard Shaw se autoinfluențează. Bernard Shaw îl inspiră pe Bernard Shaw prin materialul, ambianța, atmosfera creată. Și atunci înălțimile piesei sînt urcate pînă în cel mai pur aer, pînă pe vîrf de ghețar, unde scriitorul dă valoare socială celui mai pur lirism.

Iată deci cum depășește Bernard Shaw granițele trasate de la început, ajungînd, fără voia lui, un poet de mare intensitate.

Arătam la început că Bernard Shaw a suferit mari transformări politice în ultimul timp. Acestea se vădesc mai ales prin atitudinea sa de necondiționată admirație pentru Uniunea Sovietică și înfăptuitorii ei. Într-un mesaj adresat în 1931 popoarelor sovietice el scrie : „În vreme ce voi vă duceți încercarea pînă la triumful ei final — și știu că o veți duce — noi ceștilalți din Occident, care ne jucăm de-a socialismul, nu vom avea altceva de făcut decît să urmăm drumul vostru, fie c-om vrea, fie că n-om vrea".

În *Story*, o revistă americană, el scrie în același an : „Rusia e o pildă pentru lumea întreagă de imensa superioritate a socialismului asupra capitalismului, din toate punctele de vedere : economic, social și politic".

La 6 August 1950, numai cu trei luni înainte de moarte, într-un interview pe care i-l ia redactorul de la revista *Reynold News*, dialogul se angajează astfel :

„— Sînteți comunist, Mr. Shaw ?

---

* În textul de bază : „proceadă".

— *Of course, I am* (Vezi bine că sînt)... A duce război comunismului e un nonsens stupid. Viitorul este al țărilor care vor realiza comunismul cît mai iute și cît mai din adînc".

Aceasta este sumar și atît cît îmi este îngăduit aci, o schiță a personalității, a tendințelor politice, sociale și literare ale lui Bernard Shaw, care au făcut ca scriitorul acesta să rămînă totuși ca o centrală nu numai de realizări dramatice, dar o centrală strălucitoare prin verva și inteligența lui, pe această încheietură de veacuri (al nouăsprezecelea cu al douăzecelea) — cea mai zguduitoare, dar și cea mai interesantă în același timp, prelucrînd și transformînd, după puterile lui, care au fost geniale, cu siguranță, toate aceste daruri, dorinți și mai cu seamă nădejdi ale omenirii întregi.

Fecioara sfîntă a pămîntului francez, neştiutoare, eroică, bună, ţărancă purtătoare de suflet limpede şi bun-simţ robust, Ioana e pentru Franţa domoală, adîncă şi veşnică, ceea ce sfînta Theresa e pentru aprigul suflet spaniol. Mai presus de atitudini şi învăţături, uniţi într-un singur gînd de închinare, mulţi dintre marii scriitori francezi i-au dăruit o carte, de la Charles Péguy la Anatole France. Dar mai stăruitor decît ei, poporul încrezător şi cucernic al Franţei o poartă în inima lui, unde povestea Ioanei sfînta stă scrisă ca pe o filă de zbornic, în litere cernite de amintire istorică, împletite cu aprinse chenare de înflăcărare mistică şi verzi încondeieri de binecuvîntare —, ca lanuri îndepărtate de beatitudine.

Chipul palid şi viteaz al Ioanei franceza l-a deszăbrelit de curînd o mînă străină. Şi ca un blestem ce răsună din fundul veacurilor, tocmai un englez, cel mai crud dintre englezi, dar şi cel mai mare, s-a apropiat de Sfînta Ioana.

Şi-atunci s-a întîmplat să se săvîrşească cea mai mare dintre minunile ei : geniul aspru al lui Bernard Shaw s-a încărcat de miresme şi s-a făcut lunecător şi blînd prin paginile hronicului Ioanei, ca o iertare şi ca o îndepărtată mîngîiere. Dintre toate izvoarele curate şi adînci ale sufletului omenesc, Shaw alege credinţa, o topeşte în carnea şi inima Ioanei, omeneşte, şi i se închină. Iar Ioana îl răsplăteşte ajutîndu-l să-şi scrie, astfel, cea mai desăvîrşită operă de pînă acum.

Curată, ca inima verde a unei ramuri descojite, o vrea Shaw pe Ioana d'Arc. Simpatia lui de vechi anarhist al gîndurilor, care a luptat o viață întreagă împotriva zgurei ce apasă pe omenire sub forma tuturor prejudecăților și falsităților, merge înspre Ioana ca înspre un idol. Simplicitatea ei țărănească, robustă, umană se înfrățește cu idealul marelui scriitor englez. Şi poezia pe care Shaw a ținut-o vreme îndelungată în spatele gratiilor își ia zborul. Fără voie, ea aureolează pe eroina shawiană făcînd din ea o soră mai mică a Sfîntului Francisc. Astfel, istoria sîngeroasă și aprigă a catolicismului se taie de două ori — și cazul Ioanei îl datorăm lui Shaw — de către povestea reîntoarcerii a două suflete curate pe adevăratele căi ale Domnului, în gloria și îmbătarea creației sale minunate, în afară de intercesionari și intermediari, seci și nemiloși.

Latura aceasta de franciscanism, dacă vreți, care se găsește în povestea Ioanei d'Arc, i-a scăpat, cu sau fără voie, lui Shaw printre degete, ca o devoțiune.

Iată eroina. Ei, purtătoarei de credință și entuziasm toată slava ! Lumii însă care o înconjură, pe care ea a transfigurat-o și care, în schimb a judecat-o după legi strîmte și barbare, toată ura ! Şi ura aceasta, în bună înțelepciune shawiană se cheamă nemiloasă batjocură. Iată cum, astfel, drama se taie în două : de-o parte lirismul ei care înconjură pe Ioana și ajunge să culmineze pînă la un tablou de extaz, epilogul ; iar de alta : țesătura obișnuită a pieselor dramaturgului irlandez în care toate personajele se deformează, ca în niște oglinzi diabolice.

Şi în această a doua parte Shaw s-a întrecut pe sine. Arpegiile făcute pe întreaga claviatură a istoriei, care ajung pînă astăzi, țin prin precizia și bogăția asociațiilor de o gîndire genială, depășind cu mult virtuozitatea ideologică risipită prin alte opere.

Toată istoria lumii e o ceară moale din care Shaw face figurine, croite și colorate după fantazia și credințele sale, pe care i le dă drept alai Ioanei.

Astfel cheia întregii piese este scena dintre contele de Warwick, episcopul de Beauvais, Pierre Cauchon și capelanul de Stogumber. Statică, această scenă părăsește piesa, fabula ei, la un moment dat, pentru a reprezenta mult mai mult. E o haltă în anticamera Renașterii, o haltă în care aveau să

se lămurească şi să se lichideze forţele care au stăpînit şi au alcătuit lumea medievală. E un centru de rozetă istorică, ale cărei petale se răsfrîng pînă peste zilele noastre de vreme ce pînă astăzi sînt fire medievale care ni se ţes în viaţa socială, temă de predilecţie pentru socialistul Shaw, şi de vreme ce firea omenească, mai ales sub latura ei negativă e etern aceeaşi.

Lichidarea Evului Mediu — iată gîndul central al acestei scene independente aproape. Personajele se subţiază şi ajung simboluri pentru societatea care se dezagregă.

Warwick — seigneurul feudal ; archiepiscopul Cauchon — puterea lumească a bisericii străbătută de voinţă complicată, abstractă şi fin utilitaristă filtrată prin scolastică ; capelanul Stogumber — încăpăţînarea, impulsivitatea şi bezna şerbului care merge pînă la absurd. Singur acest capelan este din lumea Ioanei. Ei doi alcătuiesc, în dramă, lumea imensă şi anonimă a celor de jos, a ţărănimii. Ei singuri, doi poli extremi, antagonişti ai acestei lumi stau pe acelaşi plan : Ioana, strălucirea virtuţilor ; Stogumber, furtuna întunecimilor şi pornirilor ţărăneşti.

După Warwick — simbolul cavalerului feudal — lupta şi sentimentul ei avea să se schimbe. Naţionalismul avea să ia locul onoarei şi intereselor personale ale nobilului. Nu mai departe decît nepotul becisnicului de Carol al VII-lea — regele Ioanei — Ludovic al XI-lea avea să cimenteze unitatea Franţei, creîndu-şi o burghezie, luptînd şi dezrădăcinînd nobilimea. După Cauchon avea să vie Reforma, după Stogumber — zorile Renaşterii.

În această minunată pagină de istorie scrisă de Bernard Shaw, sintetizată în trei personaje se ascunde minunea atît de mişcătoare a Ioanei d'Arc, minune de eroism, de entuziasm, de *credinţă,* ultima dintre marile minuni ale veacurilor mai apropiate de noi.

Am schiţat în cîteva linii lumea piesei şi înţelesul ei. Tehnica ? Liberă de orice constrîngere, de orice formulă. Fără a se îngriji de gradaţie şi drămuire, Shaw îşi revarsă gîndurile nearmonic din punct de vedere canonic.

Ignorează şi dispreţuieşte orice poncif.

Şi totuşi cine se încumetă să se măsoare cu Shaw în emotivitate dramatică ? Omul care a scris actul judecăţii, din *Sfînta Ioana,* a dovedit că poate cît ceilalţi, dar că ţinteşte la mai mult. În mîna lui şi a altora de talia lui, drama ajunge acel instrument subtil de expresie pentru gînduri şi simţiri, care te fac să uiţi pentru o clipă blestemul pe care îl poartă. [...]

Între toate ştiinţele împletite prin practica vieţii de toate zilele, medicina a fost distinsă de către comedie. Construcţia aceasta savantă, pe om, miraculoasă şi misterioasă încă, în care idealismul, poezia, şarlatanismul şi prostia sînt vii de fluidul vieţii cu care vin în contact, a fost o mină de aur. În ea au lucrat şi Molière şi Shaw şi Romains.

Dacă Molière a prelucrat tema unei medicine primitive, de formule şi rudimentară pînă la bufonerie ; dacă Romains, în *Knock*, a izolat-o într-o singură personalitate ambiguă, Shaw — mai de mult — a reluat problema în toată amploarea şi desăvîrşirea ei. Un mare număr de descoperiri pozitive a dat în ultimii cincizeci de ani un prestigiu de nediscutat medicinei. Laboratoarele, serurile, preparatele, specializările împinse pînă la limita lor, au făcut din lumea medicală un fel de castă aparte, un fel de lume de mari preoţi ai unei puteri de care se teme mulţimea, şi de care întotdeauna cei mulţi au avut nevoie. Medicii sînt pontifii marilor democraţii moderne şi pozitive. Ei sînt cunoscătorii acelor hieroglife cu care se însemnează funcţiile tăinuite, ce se numesc viaţă.

Şi, astfel, într-o ştiinţă cu totul pozitivă şi împărtăşită oricui vrea să o cunoască, o frică individuală şi colectivă reuşeşte să întreţie o atmosferă de misterioasă şi necontrolată veneraţie. Ar fi prima temă, din afară, pe care medicina o oferă comediei. E şi cea mai veche. E a lui Molière.

Acesteia însă i se suprapune o alta. Nici ea nu e nouă. Molière a găsit-o uscată și schematică și de aceea sub mîna lui s-a transformat în divertisment : e viața însăși a castei medicale. Bazată astăzi pe o incontestată realitate, ea oferea lui Shaw un material amplu și consistent, cu romantica ipotezelor, cu hieratismul profesiunii, care nu a lipsit niciodată, cu subtilitatea experiențelor, pentru creionarea în stil mare a unei lumi aparte. Și de la lumea aceasta, care trăiește pe un podium de știință, cu un cat mai sus decît ceilalți, pornește Bernard Shaw. Cu ea începe piesa. Doctorul Colenso Ridgeon a fost înnobilat pentru o activitate științifică și o invenție, opsoninul, ser contra tuberculozei, ser care a făcut minuni în boala unui prințișor. De acum lui Ridgeon i se va spune sir.

Toți amicii vin să-l felicite ; sir Patrick Cullen, bătrîn, retras din profesiune, sceptic și empirist, singurul opoziționist romanticii medicale și profesionale ; sir Ralph Bloomfield Bennington (Bebe, în intimitate) internist, cu crez bacteriologistic, mare tactician al globulelor de diferite culori ; doctorul Cutler Walpole, chirurg apendicoman, cu legături simple și comode între psihologie și fiziologie, explicînd o nevroză prin infecție și apendicită cronică ; doctorul Loony Schutzmacher, judaisant, cu un singur medicament : „fosfatul" și un singur cuvînt de reclamă : „succesul" ; și, în sfîrșit, umilul doctor Blenkinsop, cu clientelă proletară, el însuși tuberculos și nevoiaș, empirist, din sărăcie, pentru el și bolnavi (un singur leac : prune uscate) deci foarte pe placul și în ideile puternicului și gloriosului Patrick Cullen. Acești doi empiriști, venind din sensuri opuse ale profesiunii, închid circuitul lumii medicale înfățișate de Shaw. Sînt aci toate nuanțele, maniile și șarlataniile necesare, subțiate, firește, ținute aparent dar continuu în angrenajul impunător de clinici și laboratorii.

Tema e orchestrată abil. Nu lipsesc nici tonurile minore : studentul în medicină și bătrîna servitoare de medic asimilată ca moravuri. De lumea aceasta se anină un cuplu ciudat de boemă londoneză : pictorul (genial) Louis Dubedat și soția sa Jennifer. Ei apar succesiv. În actul întîi, închinat medicinei, Jennifer. Dubedat, abia la sfîrșitul celui de al doilea act, care e întrebuințat în întregime pentru a pregăti această figură. Ea, dealtfel, stăpînește și următoarele două acte. De fapt accentul piesei cade asupra acestui Dubedat, care pune problema. Sînt în această comedie două teme împletite : o satiră

medicală şi o discuţie urmărită în bună dialectică shawiană : „etic sau estetic ?" — al cărei ecou e pictorul Louis Dubedat. Dacă titlul lucrării este luat din tema secundară, lucrul se datoreşte unei false demonstrări, foarte frecvente la Shaw — jumătate cochetărie intelectuală, jumătate clovnerie. Legătura dintre aceste două teme — boala lui Dubedat ; stăruinţele lui Jennifer pe lîngă Ridgeon de a-l vindeca prin opsonin ; numărul restrîns al bolnavilor în tratament ; dragostea lui Ridgeon pentru Jennifer : amoralitatea lui Dubedat ; boala doctorului Blenkinsop ; dilema lui Ridgeon : Dubedat sau Blenkinsop ? ; alegerea : Blenkinsop ; moartea lui Dubedat... — e însăşi piesa în desfăşurarea evenimentelor ei, care vor ocupa scena.

Pe drumul acesta mijlociu al acţiunii, se întîlnesc satira şi problema — cele două faţete ale creaţiei lui Shaw. Arareori ele se topesc una în cealaltă, înflorind în dialog. În majoritatea cazurilor ele se precumpănesc cantitativ şi alternativ, ceea ce face ca de multe ori atenţia spectatorului să fie rînd pe rînd antrenată cînd într-o parte cînd în alta. Sinteza intimă a celor două idei care creează şi dinamizează totul, armonizarea finală, contopirea nuanţelor este lăsată în seama spectatorului. E tehnica „de plasă" vroită şi necesară lui Shaw, care urzeşte, într-o singură figură, zeci de fire. Lucrurile noi, personalismul tiranic al scriitorului, cînd îşi face loc în dialogurile sale, golesc momentan de viaţă personajele prin care trec. Un personaj cade deodată din cinematografie, în fotografie ; din dinamism, în staticism. Un exemplu clasic pentru această tehnică este scena cea mare din *Sfînta Ioana* în care, într-un dialog de aproape o jumătate de oră, se încheie magistral Evul Mediu şi răsare Renaşterea.

Elementul acesta abstract şi personal, intrus în dramă, străin şi vrăjmaş ei, în mîna lui Bernard Shaw nu reuşeşte să o omoare, după cum drama a fost de atîtea ori omorîtă în epoci de baroc. E atîta viaţă în turnura şi succesiunea ideilor care ţin pe loc acţiunea, apoi, cînd totul recade în mersul ritmat al evenimentelor e atît dramatic în drama propriu-zisă, încît destinele piesei lui Shaw sînt salvate.

În *Medicul în dilemă,* numai alternarea celor două teme mai surprinde, şi sinteza ultimelor lor înţelesuri concentrează. Tehnica specială, schiţată mai sus, e redusă pe cît se poate,

ceea ce face ca din punct de vedere teatral, comedia să fie una din cele mai gustate şi, după un canon general, izbutită.

E în *Medicul în dilemă* toată paleta satirei, pentru medicina de azi, fireşte. Dar spre deosebire de Molière, Shaw nu uită albul-argintiu al unei simpatii fără de care nu-şi trimite piesa prin lume. E simpatia lui de vechi socialist pentru ştiinţa, care dacă ar fi curăţată de zgura ei omenească, pentru ideala medicină a medicilor ideali, ar fi una dintre cele mai mari şi mai frumoase mîngîieri pentru o biată omenire îndurerată. Sentimentul acesta cald este distribuit la diferite personaje medicale dar veşnic infirmizat : în special doctorul Blenkinsop îl cunoaşte mai bine. Şi poate nici Ridgeon nu-l ignorează !

Întrucît priveşte problema adusă de purtătorul de cuvînt Dubedat — ce e de preferat : un mare talent artistic imoral sau amoral, ori un om simplu dar de o perfectă moralitate ? — s-ar greşi dacă s-ar crede că esteticul în dauna eticului ar fi răspunsul lui Shaw. Şi totuşi din *Medicul în dilemă,* la prima reprezentare pe scenele engleze, aşa s-a desprins răspunsul autorului. Atunci, cu ocazia unei celebre polemici, el a dat precizări : „E tot atît de dăunător eronată părerea că un mare artist nu ar putea să facă vreun rău, ca şi cealaltă părere că un rege nu ar putea să facă vreun rău, sau că Papa e infailibil şi că tot ce e mai bun în ei nu se datorează puterii, care i-a creat pe cîteşitrei !"

Clovneria sîngelui irlandez, care l-a făcut pe Shaw să-l facă pe Dubedat să strige la un moment dat : „eu sînt adept al lui Bernard Shaw", a indus la început în eroare pe toată lumea.

De fapt creaţia aceasta a pictorului genial dar lipsit cu totul de simţ moral, angrenat în altă ideologie, fireşte şi înviat prin procedeele unei alte tehnici, rămîne înfrăţită cu unele creaţii ale lui Wedekind, socotindu-le, în sufletele creatorilor lor, o bază comună de înălţare.

Ca şi Wedekind, Shaw e un fanatic al moralei, al unei morale într-un înţeles mult mai ridicat decît valoarea curentă a acestui cuvînt. O morală de dincolo de legile morale, o morală congenitală, dacă s-ar putea spune, a fost idealul acestor scriitori, şi mai ales al lui Shaw, care e dublat şi de o atitudine socială, militantă.

Invocaţiile şi clişeele obişnuite erau şterse de circulaţie, şi atunci în tiparul misterios al unei romantici de creaţie, antiteza — de data aceasta între viaţa însăşi a scriitorului, credinţa cea mai intimă a acestei vieţi cel puţin şi opera sa — naşte monştri. În *Medicul în dilemă,* reversul lui Dubedat, gîndit de Shaw, se poate urmări în text şi mai ales în replicile lui Sir Patrick Cullen — partea stîngă a lui Shaw, partea inimii, dacă cea dreaptă e Dubedat. [...]

Dintre meseria lui de medic — dobîndită cu severă disciplină universitară — şi aceea a unui început timpuriu, în diletantism literar de satiră şi humor, cea de a doua i-a stat mai mult în ajutor lui Cehov în primii ani ai vieţii. Şi dacă omul din Cehov — în desfăşurarea activităţii sale — a izbutit să-l perfecţioneze pe scriitor şi pe artist, ajungînd pînă a[-l] construi, prin opera realizată, ca pe una din cele mai reprezentative personalităţi ale literaturii universale, aceasta nu înseamnează că acelaşi om n-a folosit şi n-a preţuit şi ştiinţa medicală. În Rusia autocrată, înăbuşită (în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, epoca lui Cehov) şi cîrpită numai de o faţadă şubredă, [...] de un liberalism ticălos, în toate aspectele, dar mai ales în acela al întreprinderilor sociale, exemplele unei vaste înşelătorii erau abundente.

Şi dacă în *Pescăruşul,* ultimul eveniment de actualitate cehoviană, problema aceasta a destrămării şi a farsei sociale este privită sub un alt unghi — acela al scriitorului profesionist — nu este mai puţin adevărat că întreaga operă a lui Cehov, epică şi dramatică, nu cuprinde consemnarea unei aplicate experienţe medicale, permanent deznădăjduită în practica ei socială de această înşelătorie a regimului. Căci poate medicina, ca o directă ştiinţă a omului, mai degrabă decît oricare altă ştiinţă, ascute şi scoate la iveală această sensibilitate socială, piatră de temelie şi de preţ în edificiul adevăratei literaturi realiste. Şi în cazul lui Cehov — medic şi scriitor — ea s-a

dovedit a fi de o deosebită importanţă. Disciplina aceasta care, în cadrul social, dă o formaţie specială cu acea înclinare de a cerceta fenomenele directe, reale, în înlănţuirea lor de la cauză la efect, dar şi cu o caldă solicitudine şi dragoste pentru om şi starea lui fizică şi socială, desăvîrşeşte, de multe ori, şi formarea unei atitudini morale, dînd şi o metodă de constatare şi adîncire a fenomenului psihologic şi social.

Ca orice operă realistă, scrisul lui Cehov cuprinde în bună parte şi un foarte bogat material autobiografic. La el materialul acesta se împleteşte din experienţa de fiecare zi, din atitudine protestatară în condiţiile nefericite şi falsificate ale experienţei poporului din epoca sa şi din constatările vieţii de practician. Cînd Cehov, în crize de autoimputare, declară că vrea să iasă din inacţiune (ceea ce este inexact, ca afirmare, pentru că el n-a fost niciodată inactiv), el spune că are în aceeaşi măsură nevoie să trăiască în mijlocul poporului ca scriitor, după cum are nevoie să trăiască în adevărata viaţă medicală, de spital, ca doctor. La el, cele două îndeletniciri nu s-au putut niciodată despărţi. Scriitor de ascuţită observaţie socială şi puternică denunţare a mizeriilor epocii sale, Cehov foloseşte de foarte multe ori în opera lui pe medic, ca pe un cristal de precipitare al soluţiei sufleteşti sau sociale, pe care vrea să ne-o înfăţişeze.

Fireşte că medicul acesta cehovian, oricare ar fi el, nu este detaşat de ambianţa în care trăieşte şi tocmai acest lucru îi dă adînca valoare omenească. El urmează drumul tuturor, condiţionat de factorii generali de încadrare ai legilor naturale şi sociale, de neînvins. Dar este distins acest medic — cîteodată chiar în tristă destrămare a personalităţii sale omeneşti — printr-o sarcină de cunoaştere, de personală experimentare şi de rostire, care — fără să-i dea o trecere specială, ba dimpotrivă, supunîndu-l la multe suferinţe şi decăderi — îi dă, totuşi, în problema socială de lămurit, o nobleţe de erou ce-i vine din starea profesiunii sale. În felul acesta scriitorul social şi democrat Cehov afirmă din mîndria şi nobleţea profesiunii sale medicale pe medic, ca pe un trudnic dar eficace luminător. Galeria medicilor cehovieni este din cele mai îmbelşugate. Gîndiţi-vă la Andrei Efimici Raghin, medicul din *Sala nr. 6,* care e scos din apatia lui (care e şi apatia lui Gaiev din *Livada cu vişini,* a generaţiei din jurul anului '80, căci şi medicii urmează drumul tuturor) de Gromov ; gîndiţi-vă la

trecerea lui la acţiune, fiind declarat nebun, la bătaia lui Nikita şi la moartea lui — viaţă şi moarte cu semnificaţie simbolică pentru vremea aceea. Gîndiţi-vă la medicul Dîmov din *Săltăreaţa,* care, prin jertfa lui anonimă, realizează un „mărunt om mare“ rus, după cum îl numeşte Ermilov. Gîndiţi-vă la medicul de plasă Kirilov din *Duşmanii,* căruia i-a murit copilul şi trebuie să alerge la ridicula farsă adulterină căreia i-a căzut victimă bicisnicul Aboghin şi veţi distinge cu uşurinţă rolul acesta de experimentator şi descoperitor al faptelor dintre psihologic şi social (realmente întregul material de lucru al scriitorului Cehov, pe care autorul îl încredinţează medicului).

În teatrul cehovian, o singură dramă n-are în distribuţie un medic : *Livada cu vişini,* dar, încadrat în epocă şi în starea ei de descompunere socială şi literară, îl are pe Gaev, corespunzător lui Raghin. Aci, în drame, omeneşte mai ales, doi medici capătă valori reprezentative, deşi opuse. Alături de biruitorul şi scepticul Dorn, preocupat şi înclinat spre sinteze *(Pescăruşul),* stă chinuitul, analiticul şi într-o măsură decăzută medic de plasă Astrov — *(Unchiul Vania).* Lui, muncitorului modest, istovit (ca şi Cehov) îi încredinţează autorul replica de cutremurător adevăr : „O viaţă inactivă nu poate fi o viaţă curată“. Şi tot lui, trudnicului medic de plasă pierdut şi batjocorit în uitarea şi incuria unor falsificatoare şi abuzive sisteme — aidoma în Rusia ca şi în România veche — îi pune în gură strigătul organizat atît de denunţător : „Vei spune că e aici influenţa culturii... (doctorul Astrov arată Elenei Andreevna decăderea ţinutului din bunurile sale). Fie, înţeleg. Dar atunci în locul acestor păduri distruse ar trebui să treacă pe aci o şosea sau o cale ferată, ar trebui să fie uzine, fabrici, şcoli ; oamenii ar trebui să fie mai sănătoşi, mai bogaţi, mai inteligenţi. Dar nu există nimic asemănător. În ţinutul nostru sînt aceleaşi mlaştini, aceeaşi ţînţari şi n-avem drumuri. Sărăcie, tifos, difterie şi incendii.“ Doctorul Astrov piere şi el în mijlocul acestor neajunsuri cotropitoare care nu aveau să fie şterse decît de Revoluţia proletară (pe care Cehov o prevedea şi o dorea), dar el a denunţat, a dat strigătul de alarmă.

Cît de adevărat[ă] va fi fost alarma aceasta dată de scriitorul-medic Cehov, ne-o confirmă telegrama primită de el din partea medicilor, strînşi, într-un congres, „Pirogov“, la Moscova după ce au asistat la un spectacol al Teatrului de Artă cu

Unchiul Vania: „Medicii de plasă din colțurile pierdute ale Rusiei, văzînd în interpretarea Teatrului de Artă opera medicului-artist, trimit un cald salut tovarășului lor, rămînînd pe toată viața cu amintirea serii de 11 ianuarie". De bună seamă, „medicii de plasă" vor fi văzut mizera lor stare într-o și mai mizeră așezare, dar vor fi primit, desigur, și mîndria profesiunii lor cu un atît de însemnat rol, direct și indirect, în mersul progresiv al omenirii, pe care Cehov a știut să o împletească din generozitățile științei și frumusețile artei.

ÎNTÎLNIREA CU CEHOV

Socot că în existența oricărui scriitor întîlnirea cu Cehov este hotărîtoare. Fără să fie vorba, în multe cazuri, de o influență ușor de descifrat, vizibilă, se schimbă, totuși, într-o producție scriitoricească, după cunoașterea atentă a lui Cehov, raportul dintre fond și formă, el devenind tot mai echilibrat, mai strîns și mai rotunjit.

Ermilov, neîntrecutul biograf al lui Cehov, afirmă, în pătrunzătoarea sa analiză, că Cehov este cel mai mare scriitor al genului scurt, din literatura universală. Cred că afirmarea aceasta nu are nimic exagerat. Firește că sînt și alte nume care i se pot adăuga lui Cehov în această privință, de pildă : un Maupassant, în literatura franceză, și un Caragiale, de la noi. (Colaborarea frecventă la cotidiane dealtfel, creînd necesitatea acestui gen scurt și la unul și la cellalt îl apropie pe scriitorul român de cel rus.) Genul scurt — schița, cu o denumire mai obișnuită — îngrădește și condensează în mod forțat analiza atît a personajelor, cît și a acțiunii. Acestei dificultăți scriitorii au căutat să-i facă față prin diferite formule : Caragiale prin dramatism și perfecțiunea dialogurilor în majoritatea cazurilor ; Maupassant prin compoziție și nelipsita „poantă“ care să lase impresia de neprevăzut și o biruință sigură în cîștigarea lectorului. Cehov, deși un scriitor cu invenție foarte bogată, căruia i-ar fi stat la îndemînă procedura lui Maupassant și un mînuitor foarte abil al dialogului, folosește

mai degrabă compoziția densă, materialul strîns alcătuit, unitatea dintre fond și formă, la fel ca pentru o bucată de dimensiuni mari. Numai cadrul este redus. Și în funcție de această proporție cunoscută și acceptată se desfășoară și bucata, întru nimic lipsită însă de valorile ei esențiale. Cred că acest procedeu de plenitudine dă izbînda lui Cehov, încărcată dealtfel și de humorul său care, pe măsură ce trec anii, apropiindu-l de întunecatul și înăbușitorul sfîrșit de veac — al XIX-lea rusesc —, se schimbă în satiră.

Întîlnirea cu Cehov, socotind cel puțin dintr-o experiență personală, nu-și poate da roadele întregi, printr-un sistem de meditație, decît după ce s-a adaos cunoașterii operei, cunoașterea omului. La Cehov omul și purtarea lui dă valori de împlinire nebănuite fenomenului Cehov. Acțiunile și creațiunile se înlănțuiesc. Cine i-a cunoscut viața nu-și poate desprinde din amintire anumite acțiuni ale scriitorului, care, deși limpezesc unele laturi, mai rămîn, totuși, fapte care, prin neobișnuitul lor, te obsedează ca surprinzătoare acte de eroism. Călătoria lui Cehov în insula Sahalin, de pildă, în condițiile uriaș de grele ale vremurilor sale, e una din aceste săvîrșiri, care leagă în intenția autorului nu numai proiectul unei anchete în lumea cea mai mizeră a deportaților de atunci în insulă, dar care tocmai, prin greutățile unui drum, ce străbate aproape două continente, adaugă o largă priveliște a naturii, aspre de multe ori, dar fermecătoare, în opera scriitorului.

Cred totuși că sistemul cel mai complet al unei imagini sociale și critica ei îl dă teatrul lui Cehov. Teatrul acesta în care el voia să lase să joace oamenii cu viața lor obișnuită, vorbește despre și arată tot lumea afînată a intelectualității ruse de atunci dar legată într-un adevărat sistem cu toate completările pînă la ultima consecință. Raportul strîns între fond și formă, despre care vorbeam, se păstrează și aci, poate cu o și mai mare stringență.

Descompunerea morală a unei societăți e urmărită pînă în subțierile ei, și o figură cum e Gaev, de pildă, din *Livada cu vișini* își are alături corespondența în psihologia feminină a Liubovei Andreevna, sora sa, ca și în bătrînul Firs, servitorul. Gaev și cu Liubov sînt tot atît de stîngaci și nepricepuți în fața vieții. Noul, care înseamnă desființarea livezii, se produce împotriva voinței lor, ca un lucru inexorabil. Tăvălugul vieții trece peste ei. Și încheierea piesei, care prevede în ace-

lași timp și încheierea unei întregi epoci, se sfîrșește dureros, omenește dar și cu o valoare de simbol. Subtila dramaturgie a lui Cehov despre care Stanislavski spunea că trebuie servită cu preciziune și delicatețe, cu sunete și lumini, știe să creeze în acest final al *Livezii cu vișini* unul din cele mai mari momente de realizare artistică. Tot atît de neîntrecut rămîne Cehov și în creațiile lui dramatice de acest fel ca și în bucățile de gen scurt. Un rol neînsemnat în aparență, acela al lui Firs bătrînul este folosit. El stinge și încheie lumea Gaevilor, care, cu variante felurite, dar cu aceeași mentalitate, se găsește și în celelalte piese ale lui Cehov. Firs rămînînd un om viu, legat intim de vechea lume, devine totuși din ce în ce un obiect și un simbol. Obiect ajunge să fie prin faptul că în plecarea definitivă a tuturor din casă e uitat, ca un geamantan. Simbol pentru că nemărturisindu-i-se moartea (ultima replică a lui Firs e : „Neisprăvitule", iar ultima indicație scenică : „Stă nemișcat"), Firs moare totuși. Indicațiile scenice care urmează sînt numai pe sunete : o coardă care plesnește, cu un sunet care moare (Aceasta e moartea lui Firs). Apoi se aude toporul în livada cu vișini : aceasta e viața care trece mai departe, puternicul nou care trece peste putregaiul Gaevilor cu Firșii, umbrele lor — atît de puternic realizați. În anul acesta în care se împlinește un veac de la nașterea lui Anton Pavlovici Cehov revizuirea valorilor dobîndite din contactul cu opera și exemplul său se impune tuturor acelora care, cît de puțin, au înțeles să se perfecționeze în contact cu valorile universale.

Cehov a lăsat nu numai o operă în care palpită viața, dar pilda însăși a vieții sale de scriitor, de medic și de cetățean luminat, cheamă la ea, și încălzește și întărește pe toți acei cari vor să aducă binele și frumosul printre oameni.

Gerhart Hauptmann

GERHART HAUPTMANN

(15 XI 1862, Salzbrunn-Silezia II — 6 VI 1946 Berlin)

Cînd, de curînd, în teatrele est-berlineze, unde publicul este atît de cald și respectuos pentru dramaturgii și interpreții care știu să-l atragă și să-l intereseze, m-am întîlnit iarăși în multe seri închinate sărbătorește lui Gerhart Hauptmann și operelor sale, cu festivitățile centenarului, mi-am dat seama ce însemnează pentru poporul german, în scara permanentelor sale valori spirituale, creatorul *Țesătorilor.*

Jucat concomitent la *„Volksbühne"*, *„Deutsches Theater"* și *„Kammerspiele"*, Gerhart Hauptmann rămîne cel mai mare și valoros dramaturg german ale ultimelor decenii ale veacului trecut. A realizat, alături de o vastă operă de romancier, alături de poezii lirice și eseuri, zeci de piese de un puternic realism, valabile și astăzi.

Priveam într-un antract, la *„Kammerspiele"*, bustul de bronz al poetului, dominînd în seninătatea lui goetheeană foaierul teatrului, și-mi reamintem luptele violente în care s-au călit operele și numele lui, lupte cu nimic mai puțin importante pentru istoria culturii decît cele date la începutul aceluiași veac, în Franța, în bătălia romantismului, pentru Victor Hugo.

Cariera de dramaturg a lui Gerhart Hauptmann a început la sfîrșitul celui de al optulea deceniu, în cadrul acelei vestite *„Freie Bühne"*, care trebuie reamintită aici în cîteva cuvinte nu numai ca făcînd parte organic din viața și opera

dramaturgului, ci şi ca unul din elementele fundamentale ale revoluţiei teatrale europene de la sfîrşitul veacului al XIX-lea — statornicind naturalismul german atît în literatura dramatică cît şi în teatru. Îndemnaţi de exemplul lui Antoine, la Paris, s-au găsit în primăvara anului 1889, la Berlin, o seamă de intelectuali care au luat iniţiativa reînnoirii teatrului berlinez în spiritul şi cerinţele vremii. Au fost zece la număr, printre care ziariştii cu mari rosturi politice de mai tîrziu : Maximilian Harden şi Theodor Wolff. Apoi Otto Brahm, directorul de mai tîrziu de la *„Deutsches Theater"* şi Schlenther, înfocaţi ibsenianişti, juristul Paul Jonas, editorul vestit S. Fischer şi alţii. După îndelungi discuţii s-a fixat scopul asociaţiei : crearea unui cerc teatral cu spectacole limitate, a cărui direcţie a fost încredinţată lui Brahm. Cercul avea o atitudine protestatară, nu numai faţă de arta de atunci — puternic impregnată de romantism — dar mai ales faţă de cenzură şi măsurile poliţieneşti pe care autorităţile wilhelmiene le luau arbitrar împotriva oricărei manifestaţii artistice mai îndrăzneţe. Activitatea cercului *„Freie Bühne"* a început cu un spectacol al *Strigoilor* lui Ibsen, pe care noul grup l-a impus publicului german. Iar în ianuarie 1890 se publică un manifest în care se spunea între altele : „Întemeiem o scenă liberă pentru viaţa modernă. În centrul eforturilor noastre facem loc artei, unei arte care să privească în faţă adevărul şi viaţa... De aceea duşmanul nostru de moarte e minciuna, în orice înfăţişare s-ar ivi". Iar întrucît priveşte punctul de plecare în noul naturalism dramatic şi teatral, declaraţiile sînt categorice : „Prieteni sîntem ai naturalismului", stă scris în manifest „şi vom merge alături o bună bucată de vreme. Totuşi, să nu mire pe nimeni dacă în desfăşurarea călătoriei, la un loc pe care nu-l putem vedea astăzi, calea noastră va coti deodată deschizîndu-ne uimitoare privelişti din viaţă şi artă". Este deosebit de interesant cum aceste cuvinte ale manifestului de la *„Freie Bühne"* se suprapun pe ceea ce avea să fie lunga carieră de dramaturg a lui Gerhart Hauptmann, pornită desigur din naturalism, realizîndu-se însă într-un puternic realism critic, nu fără a se abate, în ispita atîtor forme de viaţă şi de inspiraţie în felurite staţii, în mit şi pînă în simbolism.

Repertoriul noului cerc folosea la început mai ales opere străine. Se jucau Ibsen, Tolstoi, Strindberg, fraţii Goncourt, cînd Otto Brahm descoperi în forma unei piese tipărite, dar nereprezentate, prima operă a unui tînăr autor german. Era debutantul Gerhart Hauptmann. Piesa se chema *Înainte de răsăritul soarelui (Vor Sonnenaufgang)*.

Memorabila premieră a avut loc la 20 octombrie 1889, ora 12 din zi, la „*Lessingtheater*" şi a fost un formidabil scandal teatral. Acţiunea plasată în aceeaşi Silezie care era patria autorului şi avea să fie şi locul acţiunii din celebra *Ţesătorii,* de peste patru ani, descria decăderea unei familii de chiaburi ţărani, măcinaţi de alcoolism şi exploataţi de un escroc inginer, care înţelegea să folosească ieftin zăcămintele de cărbuni găsite pe pămînturile lor. Această aspră reprezentare naturalistă a vieţii, însă nu fără adaosul unei figuri luminoase a unui personaj cinstit şi progresist, care trece prin grele încercări în mediul acesta, era miezul piesei. Scandalul teatral a fost imens dar un nou autor şi o artă nouă văzuseră lumina rampei.

De la data acestui răsunător succes, Gerhart Hauptmann pentru o bună bucată de vreme nu mai desparte activitatea sa de dramaturg de aceea a cercului de la „*Freie Bühne*". Rînd pe rînd piesele *Das Friedenfest* şi *Einsame Menschen* trec pe această scenă pînă la 26 febr. 1893 cînd, interzisă de poliţie, premiera *Ţesătorilor* are totuşi loc la „*Freie Bühne*". Revenind cu predilecţie la ţăranii şi muncitorii săi silezieni, aria tematică a lui Gerhart Hauptmann se lărgeşte totuşi, vădind, în afară de marele său talent, pregătirea autorului făcută în anii de ucenicie, căci Hauptmann a trecut prin universităţile din Breslau, Jena, Berlin, a studiat istoria artelor, filozofia, economia politică, l-a audiat cu pasiune pe Haeckel la Jena (teologul său Vockerat din *Einsame Menschen* este chinuit de îndoieli, în apropierea şi cunoaşterea tot mai adîncită a darwinismului), a încercat chiar sculptura, iar în 1883 a întreprins prima din lungile sale călătorii de documentare în regiunile mediteraniene. Şi acum cîteva cuvinte despre *Ţesătorii,* piesa care aduce pentru prima dată în scenă revolta maselor proletare. E vorba de răscoalele ţesătorilor silezieni, de la 1840, din Peterswalden şi Langenbielen. Hauptmann, care a avut el însuşi un bunic ţesător

în Silezia, şi-a cules materialul informativ din descrierea răscoalelor făcută de Wilhelm Wolff în *Deutsches Burgerbuch für 1845* editată de Püttmann. Cum spuneam, aici apare pentru prima dată proletariatul ca erou colectiv, în frămîntări şi descrieri de o mare forţă. Un realism robust încheagă lucrarea aceasta profund revoluţionară la vremea ei.

Este de remarcat că mişcarea de la *„Freie Bühne"*, posibilă în ecourile şi influenţele ei numai prin faptul că a înglobat întreaga activitate timpurie dramaturgică a lui Gerhart Hauptmann, a scos la iveală un nou stil actoricesc, mult mai adînc, mai simplificat, mai uman. Cea dintîi artistă care a dat o formă necunoscută încă acestui stil actoricesc a fost în rolul Hedwigei Krause din *Vor Sonnenaufgang* marea actriţă Else Lehmann. Iar faimosul Iosef Kainz, căruia, la vremea aceea, conform temperamentului său, îi era greu să părăsească romanticul vers şi costumul, se simţea totuşi ispitit de arta nouă impusă de piesele lui Hauptmann şi-şi simţea nervii „acordaţi" cu noul stil actoricesc.

A urmat, apoi, de-a lungul unei foarte lungi existenţe, una din cele mai bogate cariere de dramaturg. Dramele realiste *Der Biberpeltz* (jucată azi cu mult ritm la „Kammerspiele" la Berlin), *Fuhrmann Henschel, Der rote Hahn, Rose Bernd, Die Ratten* (ca să nu cităm decît cîteva) au alternat cu formele evadate ale unor drame simboliste ca *Hanneles Himmelesfahrt* şi marea evocare mitică, împletită cu un amplu cîntec al naturii, *Die Versunkene Glocke*. Un loc aparte în producţia dramatică a lui Gerhart Hauptmann deţine piesa istorică *Florian Geyer* (reluată astăzi cu mare succes de *„Volksbühne"*, alături de *Ţesătorii)*. E un episod din răscoalele ţărăneşti germane de la 1525 (temă care merge de la *Götz...*, al lui Goethe, pînă la *Der arme Konrad* al lui Friederich Wolff). O amplă documentare, o minuţioasă cercetare stau la baza acestei lucrări, în care, totuşi, masele ţărăneşti nu sînt înţelese şi tratate în adevăratele lor rosturi sociale.

La cele patruzeci şi două de lucrări dramatice se adaugă, pentru a întregi opera lui Gerhart Hauptmann, romane, eseuri, nuvele, lirică şi memorialistică. Cele mai bune romane ale sale sînt : *Der Narr in Christo Emanuel Quint* şi mai ales *Der Ketzer von Soana,* povestea unui fanatic poet catolic care vrînd să evanghelizeze o familie e înfrînt de forţele biruitoare ale dragostei şi ale naturii.

Atît opera cît şi viaţa lui Gerhart Hauptmann nu s-au desfăşurat fără izbitoare contradicţii, începute încă din anii bărbăţiei. Totuşi, în plină Germanie fascistă, în anul 1937, el publica lucrarea autobiografică de o deosebită valoare : *Abenteuer meiner Jugend*. În epoca de teroare a nazismului, Hauptmann se desparte de concepţia militaristă şi naţionalistă şi afirmă o gîndire umanistă şi democrată. Premiul Nobel în 1912. El stăruie, totuşi, în ciuda unor fluctuaţii de atitudine, în demascări ale vechii societăţi burghezo-capitaliste, prin lucrări de un puternic realism, realizînd, astfel, o masivă operă de o deosebită valoare nu numai pentru literatura germană modernă, dar şi pentru cultura europeană.

Nu de mult, într-o altă conferință, pe care am ținut-o, făceam o introducere și arătam atunci un grupaj caracteristic al forțelor și talentelor care guvernează literatura germană de cîteva sute de ani încoace. Nu mai repet ceea ce am spus atunci.

Cred însă că, pentru temperamentul scriitorului de astăzi, pentru Gerhart Hauptmann și pentru opera sa atît de caracteristică [...], *Clopotul scufundat,* care avea titlul : *Der versunkene Glocke,* cred că este strict necesar să reamintesc grupurile de care vorbeam altădată.

Spuneam atunci că scriitorii germani se grupează de-a lungul anilor, împărțindu-se doi cîte doi, după temperamentele deosebite ale lor. Acest început de grupaj îl fixam în epoca clasică a literaturii germane, cînd v-am vorbit despre Goethe, despre Schiller, despre Konrad Meyer și alții, a căror serie se termină cu Gerhart Hauptmann și cu tovarășul său, cu marele scriitor contimporan Thomas Mann.

Între toți acești scriitori este o linie, o [filiație] * ; o înrudire de familie, care începe de la Goethe și merge pînă la Hauptmann, parcurgînd seria scriitorilor : Schiller, Konrad Meyer [și] ajungînd pînă la Thomas Mann.

Între aceste grupaje de scriitori, împărțiți doi cîte doi, se pot face diferite deosebiri. Să vedem care sînt aceste diferențieri de temperament dintre unii și alții.

* În textul de bază : „filiatură".

Într-o primă grupă sînt : Goethe şi Hauptmann, sînt scriitori care se caracterizează prin faptul că prin transluciditatea temperamentului lor, materialul de creaţie trece — după o lege interioară, care se cere neapărat realizată — şi se exteriorizează în opera de artă.

Cealaltă familie începe cu Schiller şi se continuă pînă la Thomas Mann. Este caracterizată tot printr-un temperament, care prelucrează un material, dar mai are ceva în plus : acel eseism, acea dialectică specială, care dublează pe scriitor, cum este cazul lui Konrad Meyer şi care dă caracteristica lui Thomas Mann.

Deci, sînt două temperamente, perfect opuse : Gerhart Hauptmann şi Thomas Mann.

Gerhart Hauptmann este un om care lasă să treacă prin eul său tot ceea ce îi vine din afară, se autosugestionează de acest material exterior şi îl cristalizează în forme care îi sînt proprii şi care se conturează în operele lui ; totul [fiind] făcut fără nici o preocupare eseistică. La Thomas Mann se dublează opera lui de scriitor naturalist cu această preocupare.

Dacă se vede însă şi la Gerhart Hauptmann această preocupare — şi aceasta mai ales în opera pe care o analizăm astăzi —, aceasta este [realizată] în[tr-un] mod cu totul deosebit, cu totul la o parte de celelalte lucrări ale lui Gerhart Hauptmann, pentru că acest *Clopot scufundat* — acest *Versunkene Glocke* — este o lucrare cu totul separată de restul operei acestui scriitor.

Tocmai această raritate, care apare în opera lui Hauptmann, vreau s-o precizez şi s-o specializez în faţa domniilor voastre.

Pentru ca să fie mai precis lucrul acesta, daţi-mi voie să vă arăt personalitatea, să vă înfăţişez opera naturalistă a scriitorului Gerhart Hauptmann.

Gerhart Hauptmann e de origine sileziană. În primele sale începuturi a întîmpinat mari dificultăţi, pe timpul cînd căuta să-şi găsească o meserie. La început, s-a crezut de către familia sa că este talentat în direcţia artistică, [anume] că are un mare talent de sculptor. Pentru a-şi desăvîrşi aceste predispoziţii, a fost dat de familia sa să urmeze o academie de belle-arte. Dar nu prea s-a împăcat, n-a făcut mai nimic. După ce a stat cîtva timp acolo, fuge la Jena şi, în preajma anului 1880, mi se pare la 1883 — este născut la 1862, prin urmare vedeţi ce vîrstă avea — întîlneşte pe fratele său Karol, un scriitor de egală va-

loare şi care era cu totul prins în mrejele unei discipline pozitive, în mrejele lui Ernst Haeckel. Gerhart Hauptmann se pasionează pentru lucrările ştiinţifice şi capătă definitiv una din caracteristicile omului din veacul al XIX-lea, capătă adică nu numai o înclinare, dar o hotărîtă predispoziţie, o determina[n]tă tăietură intelectuală, o pregnantă factură a sufletului său, în încrederea pe care o acordă ştiinţelor pozitive şi deducţiilor, în încrederea ce-o manifestă într-un sistem materialist al vieţii.

Dar nu stă mult nici aici şi nu reuşeşte să-şi facă o disciplină academică, o disciplină ştiinţifică deplină şi, la 1883, împreună cu fratele său, întreprinde o călătorie mai lungă. Pleacă de la Hamburg, trece prin Spania şi Portugalia, vizitează partea de nord a Italiei, Genova, parcurge toată Italia, ajunge pînă la Napoli, se reîntoarce la Roma, intră în Franţa şi, după 8—10 luni de călătorie, se întoarce în Germania, fără ca în sufletul său să fi păstrat cel mai mic pic din romantismul peisajelor italiene.

Ceea ce l-a frapat şi ceea ce începe să-i precizeze viitoarea personalitate a autorului, ceea ce l-a izbit mai puternic pe Gerhart Hauptmann, a fost mizeria caracteristică din aceste ţări de sud : Portugalia, Spania, Italia. Mizeria de la sfîrşitul veacului al XIX-lea din toate aceste ţări — şi mai ales din Italia —, unde sate întregi de pescari trăiau în cea mai neagră promiscuitate, unde toţi convieţuiau claie peste grămadă, unde copiii mureau de mici în mare număr, din cauza lipsei de îngrijire, toată această grozavă mizerie — pentru compătimirea căreia coarde speciale şi profunde se trezeau în sufletul lui Gerhart Hauptmann —, această nemaipomenită mizerie se va transcrie în opera lui, după ce îşi va fi găsit formula în care să se manifeste. Formula care era la modă pe atunci, în cuprinsul literaturii germane, era formula pe care o introdusese Johansen şi Holzmann, care sînt părinţii naturalismului german, primul cu *Papa Hamlet*. Sîntem pe la 1885—1888 ; Strindberg nu-şi atinsese încă faza de misticism. La 1888, cu *Domnişoara Julia,* intervine şi naturalismul lui Strindberg. În Franţa în acea vreme întîlnim pe Emile Zola cu aceleaşi preocupări. Prin urmare, era un climat naturalist în toată Europa. În acest climat, la 1896, va apare opera *Der versunkene Glocke,* care este una din lucrările lui Gerhart Hauptmann de cel mai mare succes.

Gerhart Hauptmann se căsătoreşte la 1885 — şi insist asupra acestui lucru, veţi vedea de ce — se căsătoreşte cu Maria

Tinemann, care e prima lui soție. Luînd pe această fiică a unui mare industriaș german din ținuturile nordice, el imită pe fratele său, care luase în căsătorie pe o soră a aceluiași mare industriaș.

Intră apoi în prima grupare literară, din care a făcut parte, în „*Durch*". La 1883—1884 apar primele mari lucrări, lucrări definitive, aruncate pe piața literară germană, în care atacă cu hotărîre formula naturalistă, în drama care se cheamă *Înainte de răsăritul soarelui* sau *Înainte de revărsatul zorilor*; după aceasta, rînd pe rînd, apare o serie de lucrări de formulă naturalistă.

Ajungem în 1893 — cînd ne găsim în plină formulă naturalistă — dată de cînd o altă lucrare ne anunță excepția în opera lui Hauptmann, pe care o va reprezenta *Clopotul scufundat*. Este lucrarea : *Înălțarea la cer a Anișoarei* — *Hanneles Himmelfahr* — care nu este altceva decît preludiul *Clopotului scufundat*. *Der versunkene Glocke* face un gol în naturalismul lui Gerhart Hauptmann.

Trebuie să analizăm *Hanneles Himmelfahr*, pentru că aceasta reprezintă o introducere la lucrarea de care ne vom preocupa astăzi.

Înălțarea la cer a Anișoarei este încă o piesă naturalistă : prin materialul ce-l folosește, prin modul cum este alcătuită, prin alegerea personajelor, prin formula artistică pe care o înfățișează, prin cadrul în care se desfășoară acțiunea, prin suportul pe care se sprijină acțiunea. Se petrece în lumea muncitorilor săraci, într-o lume de ratați, învinși ai societății, și de oropsiți, înfrînți ai soartei.

În această lume, într-un sat din Silezia, trăiește o fată de 14 ani, Anișoara. Într-o zi, e scoasă dintr-un lac — unde se aruncase pentru ca să se omoare fiindcă mama ei murise, iar tatăl său, tată vitreg, era un om foarte rău, care se purta cu toată asprimea cu ea și nu-i arăta nici un pic de dragoste. Hanneles, salvată, este adusă în casa învățătorului, unde, din cauza răcelii pe care o capătă, este apucată de friguri. Și în timpul cînd este cuprinsă de friguri — și acest element este plin de mister și de imaterialitate, e plin de frumuseți lirice și poetice — ea spune fel de fel de cuvinte, care ne [luminează] * și mai mult felul în care autorul a conceput această lucrare.

* În textul de bază : „determină".

Personal, am avut această şansă, am putut vedea *Hanneles Himmelfahr* prima oară, la München, unde pentru prima dată m-am întîlnit, ca spectator, cu celebrul Moïssi. Ca actor, Moïssi juca rolul Învăţătorului şi în toate divagaţiile de vis ale Anişoarei, cînd aceasta era cuprinsă de friguri, el este confundat cu Isus Christos, pentru că şi Învăţătorul, ca şi Isus, caută să aducă mîngîieri suferinţelor Anişoarei.

Ţin minte că eram obosit de tratarea, şi dramatică şi spectaculoasă, a naturalismului german dinainte de război. Vă mărturisesc însă că felul în care a fost prezentată piesa, cadrul în care a fost pusă, atmosfera în care era redat totul, înscenarea adecvată complet cu acţiunea şi personajele cu rolurile, în sfîrşit, totul era în cel mai perfect acord cu ideea care predomina în acest vis al Anişoarei ; toate acestea m-au impresionat adînc. Îmi amintesc şi acum : scena întunecată, atmosfera plină de misterul care se degaja ; acordul perfect între realitate şi visul Anişoarei, între felul extrem de interesant cum actorul, care juca rolul Învăţătorului, Moïssi, reuşea să facă foarte abil necontenita suprapunere peste persoana Învăţătorului a icoanei lui Isus Christos. Nu vedeam pe actor, nu cunoşteam pe Moïssi, dar am avut cea mai puternică impresie, atunci cînd Moïssi şi-a dat drumul glasului său. Întunericul a fost străbătut deodată de un miraj, de o înflorire şi Moïssi a reuşit ca — numai în cîteva cuvinte — să creeze acea atmosferă de mister şi de dincolo de realitate în care se desfăşura visul Anişoarei.

Această lucrare a adus autorului lui *Hanneles Himmelfahr* premiul de literatură, „Grillparzer“, dat de statul austriac la 1884.

I s-a părut lui Gerhart Hauptmann — şi aici începe interesul analizei pe care o fac astăzi cu dumneavoastră — i s-a părut lui Hauptmann, cu toate că *Înălţarea la cer a Anişoarei* fusese premiată pentru forma naturalistă pe care o realizase, că nu convine temperamentului său şi nu această formulă îl va scoate la succesul pe care îl dorea.

Peste imboldul pe care i-l dăduse premiul „Grillparzer“, vine o altă întîmplare — sîntem la 1894, 9 ani după căsătoria sa cu Maria Tinemann — cînd ceea ce trebuia să se producă s-a produs : marea criză sufletească a lui Gerhart Hauptmann. El este acum pe pragul de a-şi părăsi cea dintîi soţie. O mare dragoste îl invadează. Gerhart Hauptmann a avut prevestirea acestui lucru cu trei-patru ani înainte încă. Biograful său,

Schlenther, povesteşte cum, cu trei-patru ani înainte de această întîmplare, a avut un fel de presimţire pe cînd cobora cu Schlenter spre Viena, unde trebuia să se dea premiera [piesei] *Oameni singurateci*. Într-o staţie mică, părăsită, din fundul Sileziei, Kötzschenbroda, privind spre Hohenhaus, patria soţiei sale, cînd a apărut trenul el a avut o viziune. A văzut în zare castelul soţiei sale şi atunci Gerhart Hauptmann îi spune lui Schlenter : „Nu ştiu de ce, dar am impresia că acolo, odată, trebuie să se joace *Visul* meu al *unei nopţi de vară ;* Visul existenţei mele, dar nu visul unei nopţi de vară a bucuriei, ci a durerii". Lucrurile s-au întîmplat, într-adevăr, aşa, fiindcă la 1896, el şi-a părăsit soţia.

În această stare sufletească — după ce primise premiul Grillparzer pentru *Hanneles Himmelfahr,* după groaznica cădere a lui *Florian Geyer,* după formula naturalistă adaosă dramei istorice, în urma îndoielii pe care o resimte asupra materialului naturalist, nemaifiind sigur pe formula lui artistică, cu care nu avea un succes hotărîtor, pe de o parte, şi pe de altă parte în urma dragostei sfărîmate —, în această stare sufletească, Gerhart Hauptmann se apucă să scrie *Clopotul scufundat,* o lucrare remarcabilă, una din vechile lui dorinţi, şi pe care o compune în primăvara anului 1896, pe lacul Lugano

Cu acestea am ajuns la *Clopotul scufundat.*

Pentru ca să urmărim analiza mai de aproape, îmi permiteţi să vă fac un rezumat al acestei piese.

Undeva, în munţi, meşterul turnător de clopote Heinrich se hotăreşte să toarne un clopot, care va suna şi va cînta imn de slavă Domnului pe vîrful unui munte, pe înălţimea senină a unui pisc, într-un mic schit, făcut din osteneala parohului şi a învăţătorului din sat. Clopotul este turnat şi, cu mari greutăţi, este luat şi dus pe pîrtii de munte, tras de şase cai, şi cu mari dificultăţi este ridicat înspre schitul din munte. Însă un *Valdşrat,* după cum este în text — un faun sau un silvan ca să întrebuinţăm o expresie din literatura greacă sau romană — face fel de fel de neplăceri şi necazuri acelora care transportau clopotul. Merge pînă acolo, încît, la un moment dat, rupe spiţa unei roţi ; carul se răstoarnă şi atunci tot alaiul celor care însoţeau clopotul se prăbuşeşte în adîncul unui lac de munte. Însuşi Heinrich cade cu clopotul şi nu reuşeşte să se salveze decît agăţîndu-se de o cracă de pe care, fiind puternic, reuşeşte să se tîrască cu mari greutăţi pînă în faţa colibei unei vrăjitoare, unde

cade lipsit de puteri. După ce se deşteaptă, se trezeşte sub privirea limpede, senină, albastră, a unei nimfe din mitologia germană, a unei silfide care se chema Rautendelein. Acest nume este al unei nimfe germane şi care în dialectul german ar însemna *Raut,* adică roşu, şi *entendelein,* un diminutiv, care ar semăna cu *amchen.* Deci în loc de Rautendelein, Rautamchen. Acest nume este un diminutiv, după cum şi Valdşrat este o deviaţie tot germanică, a unui vechi nume latin.

De la început se vede cum personajele sînt din două lumi cu totul diferite : o lume imaterială, o lume de zei ai pădurilor, de zeiţe ale apelor — Rautendelein, Valdşrat, silfide, gnomi — şi apoi o altă lume, materială, pămîntească, o lume de oameni, reprezentată prin Heinrich, prin soţia sa Magda, prin cei doi copii ai lor, prin pastor, prin învăţător şi aşa mai departe. Aceste două lumi se întretaie unele cu altele. Şi iată cum : Rautendelein se amorezează de Heinrich, iar acesta capătă, deodată, un fel de atmosferă ciudată, un fel de apropiere pentru lumea care trăieşte pe piscuri, pentru lumea pe care o străbate Rautendelein, depărtîndu-se de lumea lui de jos, din vale.

Rautendelein este însă urmărită de dragostea acestui ridicol şi grăsun Nickelmann, care este o zeitate a fîntînilor, un fel de triton, o zeitate grasă şi ridicolă, cu papură în păr (din care mereu picură apă), răsuflă greu, clipeşte des din ochi, pînă se deprinde cu lumina zilei, cu dinţii verzi şi care se anunţă totdeauna prin onomatopeicul : „C v o r a x ! B r e k e k e k e x !“, care imită orăcăitul broaştelor, dar care este în acelaşi timp şi cîntecul de dragoste al lui Nickelmann, către Rautendelein, pe care o iubeşte.

După multe căutări prin păduri şi văi, în cele din urmă, preotul şi învăţătorul îl găsesc pe Heinrich la coliba din pădure şi îl aduc la soţia sa în sat. Aici se termină actul I-îi.

Actul II se petrece în casa meşterului clopotar. Heinrich este cuprins de friguri şi aiurează. Nimeni nu ştie ce să-i facă. Orice îngrijire nu-i foloseşte. Soţia lui se duce la o vecină, căreia vrea să-i ceară o reţetă pentru ca să-l vindece. Cînd pleacă, îl lasă în tovărăşia unei femei mute, care trebuie să-i poarte grija. Această femeie este o apariţie foarte ciudată şi care reprezintă o viziune naturalistă la Gerhart Hauptmann. Dealtfel, întreg cadrul acesta, de lume plină de frumuseţi, feerică, de basm, înlătură această viziune naturalistă.

Se dovedeşte în urmă că această mută nu este decît nimfa Rautendelein, care şi ea, atrasă de dragostea pentru Heinrich, s-a coborît din înălţimile ei să-l îngrijească. Rautendelein îi dă o băutură fermecată, după care, imediat, Heinrich se însănătoşeşte. După ce îl pune pe picioare, nimfa dispare. La întoarcerea ei, Magda îl găseşte complet refăcut pe Heinrich. Refăcut însă numai fiziceşte, pentru că sufleteşte este completamente dezechilibrat. Heinrich de acum înainte nu mai poate suporta valea, nu mai poate suferi pe oamenii de jos, pentru care s-a luptat şi pentru care s-a zbuciumat atîta vreme. Dorul său îl trage permanent în sus. Dorul de Rautendelein îl face să iubească numai înălţimile, dragostea sa îl cheamă spre înălţimea piscurilor, spre locul unde a găsit-o pe Rautendelein prima oară.

Actul al III-lea se petrece sus, pe pisc, în vîrful muntelui, în atelierul pe care Heinrich şi-l face acolo.

Heinrich nu mai poate răbda să trăiască între oamenii de jos şi atunci este hotărît să-şi realizeze visul, să se întîlnească cu Rautendelein. Îşi părăseşte nevasta şi copiii şi se duce în înălţimi în căutarea nimfei. Acolo, pe vîrful muntelui, îşi construieşte un atelier la care muncă îi dă o mînă de ajutor şi Rautendelein şi toate spiritele din munte : faunii, gnomii, piticii, cărora zeiţa le dăduse poruncă, deşi erau potrivnici lui Heinrich, să-l ajute (i-a obligat Rautendelein să-i fie supuşi şi să-l sprijine în facerea acestui atelier al înălţimilor).

Heinrich, aici, vrea să facă un clopot, care să cînte în cinstea zeilor — o idee păgînă — un clopot cum n-a mai fost, clopot făcut de mînă omenească.

Şi Heinrich lucrează ajutat de toate aceste forţe ale pămîntului şi ale apelor la construirea atelierului, unde va turna clopotul.

Nickelmann însă, supărat foarte pe Heinrich — şi cum nu-şi poate înfrîna dragostea ce o simte pentru Rautendelein — într-o seară de mai (veţi vedea importanţa acestei seri de mai), cînd Heinrich, după o zi de muncă grea, gusta o odihnă plăcută şi îşi alunecase braţul său după talia nimfei Rautendelein, Nickelmann înconjoară tot piscul într-o ceaţă deasă, încît nimic nu se mai vedea. Se duce apoi în vale şi instigă pe săteni împotriva lui Heinrich şi împotriva scopului urmărit de acesta. Îndată satul întreg urcă muntele spre atelierul lui Heinrich. Trimet un parlamentar, pe Învăţător, care să sfătuiască pe Heinrich să părăsească gîndul lui păgîn şi să coboare în vale la

soția și copiii lui. Heinrich nu-l ascultă și gonește întreg satul jos în vale, cu cărbuni aprinși.

Actul IV se petrece în același decor. Heinrich trăiește în plină fericire pe vîrful muntelui cu nimfa Rautendelein. Fericirea continuă pînă cînd, într-o zi de vară, se văd venind din vale două fantome, două siluete mici. La început Rautendelein nu distinge nimic și nici Heinrich. În cele din urmă se vede că sînt copiii lui Heinrich, care — după moartea mamei lor, care s-a aruncat de disperare tocmai în lacul în care a căzut clopotul — vin la tatăl lor cu o [cană] *, în care au strîns toate lacrimile plînse de mama lor pînă în momentul cînd aceasta, de durere, s-a aruncat în fundul lacului.

Cuprins de remușcări, îndurerat și înduioșat de copiii săi, dar mai cu seamă alarmat de un fenomen, pe care Învățătorul i-l prevestise — aude din depărtare sunetul clopotului, care a rămas în fundul apelor și care dăngăne de cîte ori este lovit de oasele scheletului Magdei, fosta lui soție, care s-a aruncat în acel lac —, Heinrich părăsește pe Rautendelein și se întoarce între oameni.

Actul V cuprinde disperarea lui Heinrich și cheia acestei bucăți. Disperarea lui constă în faptul că nu se mai poate acorda cu lumea din vale. Nu se mai potrivește cu cei de jos ; îi este mereu dor de cei de sus, la care nu se mai poate întoarce.

Atunci se duce la o vrăjitoare din pădure, care îi dă trei elixiruri, trei farmece, unul de revenire la tinerețe, al doilea de reîntoarcere la frumusețile de odinioară și al treilea, un elixir al morții. Dar totul este în zadar. Reîntors în vîrful muntelui, el o vede pe Rautendelein ieșind din fîntîna în care s-a cununat cu Nickelmann și văzîndu-i cum amîndoi se cufundă — în strigătul de dragoste și biruință al lui Nickelmann, în acel „Cvorax! Brekekekex!" — de disperare și durere, moare.

Pentru a interpreta această piesă, trebuie să mai adăugim un element, care va completa actul al V-lea și care ne va da cheia întregii piese.

Este foarte interesant ce a vrut să facă Gerhart Hauptmann sub impulsul dragostei și a dorinței de a intra el, ca scriitor, într-o altă piele, care nu era pielea naturalistă a felului său de a fi. Este acel element, care s-a întrebuințat în foarte mare cantitate în drama nordică, în [creația] dramatic[ă] germană,

---

* În textul de bază : „urnă".

şi de care v-am vorbit atunci cînd m-am ocupat de *Visul unei nopți de vară* şi care se găseşte şi în *Domnişoara Julia.*

Se vede acest element cum intră şi în confecţionarea acestui *Versunkene Glocke.* Toată bucata se petrece în două zile. Nu există o numărătoare precisă a acestui răstimp, dar se poate urmări, act cu act, şi ajunge la concluzia că întreaga acţiune n-ar putea să dureze mai mult de două zile. Sînt zile din acelea încîntătoare, din minunata vreme dintre primăvară şi vară, în care natura ia o înfăţişare cu totul neobişnuit de plăcută, se îmbracă într-o haină feerică, într-o haină miraculoasă, şi cînd totul este îmbătător pentru bietul om.

Paul Claudel a resimţit şi el minunăţia acestor clipe şi le-a cîntat în versuri. *L'heure qui c'est entre le printemps et l'été*" este tocmai ceasul în care s-a construit întreaga piesă a lui Gerhart Hauptmann *Der versunkene Glocke.*

În actul I[îi] sîntem, după o tîrzie furtună, în munţi, într-o zi de primăvară. În actul al II-lea sîntem acasă la Heinrich, cînd este bolnav şi Magda îl îngrijeşte ; este o minunată dimineaţă de primăvară, care începe să fie vară dar nu este încă vară. În actul al III-lea sîntem pe înălţimea muntelui în aceeaşi zi. Caracteristica vremii tîrzii de primăvară, a sfîrşitului primăverii, este tocmai ceea ce se petrece în acest act, ceaţa de care v-am vorbit că o provoacă Nickelmann pentru ca să înconjoare cu ea vîrful muntelui, ceaţă care nu este altceva decît aceea care se lasă pe înălţimi, ceaţă de la sfîrşitul primăverii şi începutul verii. În actul IV, la fel. În ultimul act este dezlănţuirea totală a elementelor [naturii], aşa cum se întîmplă la început de vară. La această impresie contribuie, în special, focul pe care îl face Valdşrat, acel faun al pădurilor, care aprinde atelierul lui Heinrich. Focul acesta nu însemnează altceva decît începutul verii. Focul acesta — care domină întreaga înălţime la sfîrşitul acestor două zile — nu face decît să încheie primăvara şi să înceapă vara. Flacăra, para şi fumul lui închid anotimpul primăverii şi deschid sezonul luminos şi cald al verii.

Toată psihologia de artist, pe care o pune Gerhart Hauptmann în lucrarea sa, toată durerea care îl frămîntă pe eroul principal, tot zbuciumul care îl chinuie pe Heinrich nu sînt altceva decît o proiecţie a sufletului artistului, nu sînt decît o automărturisire a chinurilor şi zbuciumărilor personale ale lui Hauptmann, ca artist şi om.

Acţiunea aceasta se desfăşoară pe un fond care este tocmai fondul morţii lui Balder. Dealtminteri jumătate din actul al V-lea şi moartea lui Heinrich, înconjurat de nimfe, plîngerea lui de către Nickelmann şi focul pe care Valdşrat îl dă atelierului maestrului turnător de clopote, toate acestea sînt elemente asemănătoare morţii lui Balder.

Pentru ca să înţelegeţi acest fond mitologic, pe care l-a întrebuinţat Gerhart Hauptmann, trebuie să vă reamintesc întreaga poveste a lui Balder.

Balder este zeul luminii, al verii, în ţările scandinave, aşa după cum arată mitologia lor, după cum se spune în *Edda*. Concepţia scandinavă a lumii a fost următoarea : În centrul lumii este un mare pom care se cheamă Igradzil, sub care stau Nornele, zeităţi care prezidează viaţa ; sub acestea stă Balder, zeul luminii, zeul dătător de căldură, zeul care anunţă încetarea frigului, încetarea primăverii şi începutul verii. Legenda spune că Balder visase că va fi omorît. El a spus mamei sale visul acesta. Zeiţa Frig strînge toate elementele naturii — întocmai după cum Rautendelein va strînge toate spiritele şi le va pune în slujba lui Heinrich, ca să-l ajute şi să-l apere — şi le ordonă [ca] nu cumva să îndrăznească să facă vreun rău lui Balder. Toate elementele : şi focul, şi Apa, şi Pămîntul, şi Aerul trebuie să jure că nu vor face nici un rău lui Balder. Şi au jurat toate.

Un frate a[l] lui Balder însă, Loky, care întrupează spiritul răului, a întrebat pe zeiţa Frig : „Toţi au jurat ?" şi zeiţa i-a răspuns : „Au jurat cu toţii, afară de o plantă, care trăieşte la dreapta Valhalelor, plantă care se cheamă vîsc şi care n-a jurat să nu aducă nici un rău lui Balder".

Loky atunci culege îndată o ramură de vîsc şi se duce la un alt frate al lui Balder, la Holdür, care este orb, şi îi propune acestuia să arunce în Balder cu ramura de vîsc, pentru că nu i se va întîmpla nimic, întrucît toate elementele s-au jurat să nu-i facă vreun rău lui Balder. Holdür, care nu ştia că vîscul nu jurase, şi care auzise cum ceilalţi aruncau cu fel de fel de lucruri în Balder, fără ca acestuia să i se întîmple ceva, a zvîrlit şi el cu ramura de vîsc în fratele său. Dar acesta a murit pe loc. Numai prin această înşelăciune s-a putut împlini visul.

Înmormîntarea lui Balder se va face prin incinerarea lui. După obiceiul nordic şi norvegian, această incinerare trebuie să fie făcută chiar pe corabia lui Balder. Dar această corabie este aşa de mare, încît nimeni n-o poate mişca din loc. Deşi au

încercat zeii, nu reuşeşte nici unul. Atunci cu toţii recurg la o uriaşă. Toţi zeii din Valhala roagă pe această uriaşă să-i ajute. Ea, cu forţa pe care o avea, reuşeşte să mişte corabia. Pe corabie se face un rug, pe care se pune corpul lui Balder, se dă foc rugului şi corabia este împinsă în largul mării.

Acest Balder, care moare în flăcări, arzînd pe rug, nu reprezintă decît focul obişnuit, transmis de mii de ani la toate popoarele europene, dar care îşi păstrează mai ales în drama germanică cele mai puternice urme.

În felul acesta se plasează fondul mitologic în care se proiectează durerea de artist şi de om a autorului piesei *Der versunkene Glocke.*

După ce am analizat şi am precizat acest fond, să-l privim mai de aproape pe Heinrich, pe principalul erou al faimosului *Clopot scufundat.*

Nu veţi deschide nici un fel de tratat mai serios de estetică sau de istorie a literaturii germane fără să nu vedeţi rezerva cu care s-au pronunţat toţi interpretatorii germani asupra acestui *Versunkene Glocke.* Această piesă a fost foarte mult şi aspru criticată de către comentatorii din acea vreme, deşi la 2 decembrie 1896, data premierii, Gerhart Hauptmann obţine cu această piesă cel mai mare succes, pe care l-a înregistrat vreodată. Nici una din marile opere ale lui Gerhart Hauptmann n-au avut mai multă trecere la publicul german, nici una n-a avut mai mult succes şi mai mare popularitate decît această lucrare, şi un îndoit succes ; şi din punct de vedere estetic şi din punct de vedere dramatic.

Pe planul întîi al personajelor se găseşte, după cum spuneam, Heinrich, erou purtător al memorialisticii lui Gerhart Hauptmann. Pe cînd călătorea cu Schlenther, biograful său, îi povestea acestuia criza sufletească la care se aştepta. Acest biograf a trecut într-o lucrare, pe care a tras-o în cîteva sute de exemplare, acum 35 de ani şi care se chema *Din jurnalul unui nobil,* a însemnat în acest jurnal cîteva spovedanii de ale lui Gerhart Hauptmann, din care rezultă sufletul acestui scriitor şi atitudinea lui intimă, frămîntările lui sufleteşti, care aveau să-l transforme şi să-l îndrepte către noua orientare, care l-a dus la *Der versunkene Glocke.* [...] [Citez din aceste „spovedanii“] :

„E în mine un proces de reînnoire. Văd, aproape, ca în realitate, cum molecula, afectată unei vieţi oarecare, se transformă, se acomodează la o formă de existenţă superioară.

E ceva în mine ca o selecție în curs, destinată să mă înalțe pînă la soarta celor binecuvîntați și cu mult ridicați deasupra mijlociei.

Pînă acum am risipit multă vreme cu suferința altora ; a venit vremea să văd și de mine."

„Pînă acum am risipit multă vreme cu suferința altora ; a venit vremea să văd și de mine." Aceasta este mărturisirea pe care o face Gerhart Hauptmann. Aceasta ne arată întreaga lui viață, întregul lui timp, pe care îl întrebuințase ocupîndu-se cu literatura naturalistă, cu probleme sociale și cu probleme politice.

„A venit vremea să mă ocup de mine, a venit vremea să construiesc un cîntec liric, în care circumstanțele vieții mele, criza mea sufletească, dragostea mea, nesiguranțele mele să mă elibereze definitiv de această formulă naturalistă."

Cînd Hauptmann pune pe Heinrich, ca purtător al său de cuvînt, îi dă această caracteristică : îl pune să înfățișeze criza poetului, criza sufletească a artistului. Această criză se poate desprinde mai bine din cîteva fragmente rostite de Heinrich. „Te-am mai văzut", spune Heinrich zeiței Rautendelein, care reprezintă femeia iubită și natura cu care reia contactul [acest] * scriitor naturalist, care pînă atunci trăise numai între zidurile cetății, unde avusese preocupări aride, întrebuințîndu-și timpul numai în cercetarea problematicii sociale și politice. „Te-am mai văzut. Unde te-am întîlnit ? M-am luptat, m-am robit pentru tine... cît timp ? Dar de izbutit tot n-am izbutit opera mea definitivă și anume să torn în bronzul clopotului vocea ta și s-o logodesc cu aurul unei sărbători a soarelui.

Eliberează-mă, smulge-mă cu brațele dragostei de pămîntul cel tare, pe care un ceas anumit m-a crucificat... Nu vreau nici un fel de cunună... ci dragoste, numai dragoste.

Slujba pentru cei din vale nu mă mai atrage. Pacea ținuturilor lor nu-mi mai liniștește sîngele ca odinioară. Ceva din mine, care s-a adaos de cînd am fost acolo sus, vrea să se înalțe, vrea să străpungă pînza ceturilor și să înflorească în opere, pe puternicele înălțimi ale piscurilor."

Peste această criză de artist se mai adaugă încă ceva. Se mai adaugă criza omului care trăiește la sfîrșit de veac, care

---

* În textul de bază : „acestui".

sfîrşeşte cu veacul al XIX-lea. În această vreme [Hauptmann] trăieşte sub influenţa lui Nietzsche, care pentru prima oară apare la el în acest *Clopot scufundat*.

Într-adevăr, de multe ori cînd asculţi această piesă, ai impresia că Heinrich este Zarathustra a[l] lui Nietzsche. Gerhart Hauptmann a vrut să-l creeze pe Heinrich după modelul supraomului lui Nietzsche, dar n-a izbutit. A reuşit să ne dea numai impresia că acest Heinrich este un personaj de tranziţie, de legătură între două lumi. Chiar poetul se găsea în această perioadă de tranziţie : pe de o parte nu ştia dacă se va întoarce la formula naturalistă, iar pe de alta nu reuşeşte să se consolideze pe terenul nietzschean. Nu-l poate plasa pe Heinrich în cadrul supraomului lui Nietzsche.

„*Omul de tranziţie*. Eu sînt un om. Ştii tu ce înseamnă asta copile ? Străin şi totuşi la el acasă colo jos ; la fel străin şi la el acasă şi sus aici. Înţelegi tu ce poate să însemne asta ?" Astfel vorbeşte Heinrich, astfel este sufletul lui Hauptmann.

În afară de aceste critici care i s-au făcut scriitorului pentru *Der versunkene Glocke* [i] s-au mai adus şi altele.

Într-adevăr, dacă este să cercetăm valoarea de originalitate a operei, constatăm că aceasta este foarte redusă. Doar iambii şi coloratura lor pot aparţine inspiraţiei lirice proprii ale lui Gerhart Hauptmann.

Motivele din acest *Clopot scufundat* sînt luate de pretutindeni şi seamănă cu alte motive de inspiraţie.

S-a influenţat şi din Ibsen. Expresii ca acestea : „cei de sus", „cei de jos", „cei din vale", „cei din deal", nu sînt ale lui proprii. Povestea cu clopotul scufundat se poate găsi în mitologia germană, în *Basmele* fraţilor Grimm. Motivul celor doi copii — care urcă muntele cu cana plină de lacrimile mamei lor — este un motiv binecunoscut în basmele nemţeşti. Vedeţi, prin urmare, că acest *Der versunkene Glocke* are spicuiri din toate părţile.

Aceasta nu înseamnă însă că pentru marele public *Clopotul scufundat* n-ar reprezenta un mare moment al teatrului german şi că astăzi n-ar reprezenta o operă artistică cu care un teatru n-ar trebui să se încarce.

Această lucrare pentru sufletul lui Gerhart Hauptmann reprezintă o eliberare în forma cea mai strălucită şi luminoasă din faza sterilă şi ternă în care se găsea literatura naturalistă germană pe vremea aceea.

Un spectacol de ţinută clasică, dar nu fără nuanţe moderne atît în text şi interpretare. Din fructuoasa şi variata operă dramatică a celebrului octogenar german, *Iphigenia la Delphi,* scrisă acum un an, este pe linia neoclasică. Începînd ca un naturalist zolist, trecînd apoi cînd spre un realism cuprinzător, cînd spre un simbolism şi fantastic, Hauptmann a lucrat temeinic cu toate aceste formule şi concepţii pentru a-şi alcătui un cosmos propriu.

Chiar şi în clasica *Iphigenie...* încă vom găsi, măcar ca o cumpănire a elementului static şi recitativ, momente de violent dinamism şi accentuată psihologie realistă. Tot personajul Electrei, prigonită de Erinii, este dezvoltat şi intensificat spre un patetic baroc ; ca fiinţă chinuită şi hidoasă, din pricina blestemului ce-l poartă şi pentru fapta ei, pornită totuşi din curăţenie şi pentru neamul ei peste care apasă marele păcat.

Acţiunea dezvoltă chinurile şi smintelile Electrei şi [ale] lui Oreste, după moartea părinţilor lor. Mama, Clitemnestra, ucisese pe soţu-i, Agamemnon, iar ea fusese ucisă de Oreste, la îndemnul Electrei. Fraţii [suferă] * şi pribegesc sub cumplita năpăstuire a Eriniilor, ajungînd în faţa templului, unde nu vor găsi, oricum, liniştea. Pentru a fi iertat, Apollo cere lui Oreste să aducă din Taurida chipul zeiţei Artemis. Îl aduce la Delphi

---

* În textul de bază : „sufăr".

împreună cu preoteasa zeiţei, care nu-i alta decît Iphigenia, sora sacrificată odinioară în Aulis de către Agamemnon, drept jertfă pentru a dobîndi izbîndă în război. Cei doi fraţi se recunosc, Oreste este sărbătorit ca rege, dar suferinţele Atrizilor — mereu provenind din taine şi mereu trecînd în alte taine de mit — nu au încetat : Iphigenia cade zdrobită într-o prăpastie, devenind semizee, iar suferinţa ei, taină pentru cei iniţiaţi.

Spre deosebire de senina viziune goetheeană, viziunea lui Gerhart Hauptmann constituie o coborîre în adîncul iraţional al mitului, în care destinele, jertfele, suferinţele şi izbăvirile capătă aer de taină şi ritm de ritual. De aici alternanţa de monotonie şi dinamism, de recitativ şi urlete, de lumină şi patos.

Cel mai dramatic conturat este personajul Electrei, cea mai telurică, în contrast cu Iphigenia, aproape duh, menit unui destin supra-omenesc. Între acestea, Oreste, prada Eriniilor, dar şi protejatul lui Apollo, va avea din încercările amîndorura. Preoţii templului delphic vor ridica, grav şi hieratic, atmosfera de mister religios a piesei.

Operă de bătrîneţe, *Iphigenia...* are încă destulă vigoare şi ştiinţă dramatică, chiar dacă actul întîi este mai bine construit şi mai plin de dramă decît celelalte.

Mîna de meşter încercat şi plin de viziuni proprii a prefăcut şi aici un material cunoscut într-o ritmată şi expresivă alternanţă tipică mitului : naturalul şi supranaturalul, tinzînd să se îmbine pe un acelaşi plan. Mistica telurică şi mistica supraumană se încrucişează în nebuloasa şi, adeseori, violenta dramă a celor trei fraţi chinuiţi de destine prea mari [...]

PASĂREA ALBASTRĂ A LUI MAURICE MAETERLINCK

[...] Despre M. Maeterlinck am mai vorbit cîndva, tot aci, de pe această scenă şi nu-mi rămîne astăzi — în ciclul pe care îl analizez în faţa dumneavoastră — decît să integrez această poveste a lui Maeterlinck care — o anunţ de la început — nu-mi va da prilejul, nici ca *Peer Gynt* nici ca *Faust,* partea a II-a, de prea multe şi ample adnotări şi explicaţii ; povestea fiind de o mare poezie şi mare frumuseţe, însă în contextura ei, în aparatul ei de idei şi de structură dramatică fiind mult mai simplă decît operele pe care le-am analizat pînă acum.

De aceea va trebui să plasez această piesă, sumar de tot, fără să mă ocup de opera în sine, în cuprinsul acestei opere, să reamintesc în faţa dumneavoastră caracteristicile acestei opere şi, mai cu seamă, ale omului şi momentului în care această operă a apărut, pentru că, această operă este, neîndoielnic, încununarea, nu numai a operei, dar a întregii atitudini în viaţă, în faţa vieţii, a lui M. Maeterlinck.

Pentru a da această caracteristică a omului şi a atitudinii omului, mă voi folosi de o cunoştinţă recent făcută cu autorul *Pasărei albastre,* care mi s-a dovedit exact aşa cum îl bănuiam din întreaga lui operă.

E vorba de o întîlnire cu Maurice Maeterlinck acum cîteva luni, la Roma, cu ocazia congresului „Volta" şi, mai ales, cristalizarea lui Maeterlinck în faţa ochilor mei, cu prilejul unor peregrinări în Roma.

Sînt două momente pe care vreau să le precizez, momente care îl precizează pe Maeterlinck.

Primul moment : ieşeam din Catacombele Sfîntului Sebastian, de pe Via Appia, unde vizitasem toate locurile acestea pămîntene şi creştine şi treceam în biserica [de] deasupra catacombelor, unde se păstrează încă, pentru devoţi şi dreptcredincioşi catolici urma tălpii Mîntuitorului din Quo Vadis, cînd Mîntuitorul s-a întîlnit cu Sfîntul Petru pe Via Appia. În faţa acestui lucru destul de impresionant pentru un dreptcredincios, Maeterlinck a surîs sceptic. Nu l-a interesat. Exact aceeaşi atitudine sceptică pe care o are în faţa dogmei creştine, în faţa credinţei însăşi, catolice şi creştine în genere, pe care a păstrat-o şi în faţa acestor relicve.

Aceeaşi peregrinare prin Roma ne duce, mai tîrziu, la vila Adrian, unde ştiţi că a rămas pînă astăzi — pentru acei care ştiu să intuiască trecutul şi să atmosferizeze figurile care au populat aceste ruine — a rămas umbra acelui mare împărat Adrian ; mare nu din punct de vedere administrativ, ci ca personalitate — acest Adrian, împăratul care poartă primul barba filozofilor, împărat scăldat în învăţătura filozofică grecească şi, mai cu seamă, în aceea mistică grecească, pe care o afecţiona atît de mult şi în care a clădit această vilă. Aci Maeterlinck s-a schimbat cu totul. Îl vedeam emoţionat în contact cu acest mister, cu acest misticism care plutea încă pe ruinele vilei lui Adrian. Şi, la un moment dat, printr-o ridicare de mînă, Maeterlinck a făcut grup în jurul lui şi nu s-a putut opri de a nu povesti înduioşătoarea poveste a morţii lui Adrian, care, primul, a trecut prin toată înţelepciunea misterelor vechi şi care, în momentul morţii sale, a făcut o mică poezie, vorbind despre sufletul lui care zboară ca o pasăre, vestind că ştie totul, pentru că nu ştie nimic. [Este un simbol al] falimentul[ui] total al interpretării de cunoaştere a lumii [de] dincolo de noi şi care [generează] acest ecou, această notă fundamentală şi gravă a unei credinţe în ceva de dincolo de noi, în ceva care există în conştiinţă, circulă prin noi, dă viaţă unor anumite momente din viaţa noastră şi care, într-un cuvînt este o realitate. Această credinţă a lui Adrian o interpretează Maeterlinck şi — cu un entuziasm care i-a lipsit complet în biserica catolică — ne-a comunicat-o nouă. Exact atitudinea de la Roma este atitudinea

lui din toate operele sale şi mai cu seamă [din] * opera lui teatrală ; a acestui om complet cristalizat în veacul al XIX-lea, la sfîrşitul lui, un om pozitivist, sceptic, închinat cu totul disciplinelor logice, ştiinţifice şi pozitive, care are însă permanent în el această butadă de dincolo de lumea aceasta reală — această credinţă în lumea de dincolo, care vine şi se încrucişează prin noi, care naşte necunoscute unde, care însă, [...] toate [ne] determină, în anume momente ale vieţii, să facem anumite lucruri. Pe această încrucişare de credinţă şi necredinţă stă necredinţa aparentă şi credinţa profundă, acea atitudine a lui Maeterlinck şi, mai cu seamă, toată atitudinea operei sale. De aci, în primul rînd un fel — şi apropierea aceasta o fac deşi este interesantă dar nu categorică — un fel de concepţie de deseroizare şi la Maeterlinck, aproape ca şi la Shaw. Dar, de unde la Shaw această concepţie este activă, practică, satirică, în funcţie cu problemele sociale ale fiecărei zile, la Maeterlinck este statică, este minoră şi nu face altceva decît să indice un promotor care se adînceşte şi mai mult în alte atitudini. Maeterlinck spune : „viaţa interesantă este acolo unde sfîrşeşte viaţa propriu-zisă a eroului, a eroului prea mult întrebuinţat de teatru : viaţa interesantă este viaţa însăşi, fără nimic din împopoţonarea, din înghirlandarea faptelor mari, strălucitoare, viaţa de toate zilele, cotidianul". Acesta este chiar cuvîntul lui. Deci fiecare acţiune a noastră, de fiecare zi, îşi are adînca ei frumuseţe. Înţelepciunea, deci, este înţelepciunea statică şi puţin renunţiatică : este ca să descoperim aceste frumuseţi mărunte, de fiecare zi şi fiecare clipă din viaţa noastră, alături de noi. Să le descoperim, să le preţuim, să le dăm justa valoare şi, mai cu seamă, să le preţuim dincolo de lucruri[le] şi viaţa măruntă, materială, dincolo de lumea aceasta.

Dacă există o bucată în care această simplă învăţătură, naivă, modestă, umilă — ca să întrebuinţez un cuvînt din titlul unei cărţi a lui Maeterlinck — [...] se găseşte cu prisosinţă, este această *Pasăre albastră,* de care mă ocup astăzi în faţa dumneavoastră.

Din această învăţătură iese un teatru ciudat, care astăzi nu mai place, un teatru care a plăcut cîndva — la începutul veacului al XIX-lea — un teatru care, în esenţa şi structura lui,

* În textul de bază : „în".

tăgăduieşte tocmai ceea ce a fost drama de totdeauna, adică ciocnirea şi mişcarea.

Teatrul lui Maeterlinck, construit pe datele atitudinii şi înţelepciunii lui — pe care le-am schiţat — este un teatru fără existenţă pozitivă, este un teatru al nemişcării, un teatru al încremenirii. De aceea, instrumentul prim de exprimare al acestui teatru va fi un instrument cu totul deosebit. Nu va fi instrumentul curent, pe care îl întîlnim în alte structuri de teatru, şi acest instrument — care este dialogul — devine ceva cu totul specific în teatrul cel mare a[l] lui Maeterlinck.

S-a spus de critică că acest dialog este un dialog de categoria a doua, că este un dialog mut, tăcut, vrînd să se înţeleagă prin lucrul acesta că tot ce este interesant, nu este în cuvinte, ci este în tăcerea, în pauza dintre cuvinte ; cuvintele nu sînt altceva decît mijlocul de atmosferizare. Ce vine între fraze şi între cuvinte se umple de simţul nostru ascuţit de [pătrundere şi strunire] a cuvintelor, pentru că el prinde, ca nişte tentacule sau receptoare, undele ce vin de dincolo, din cele trei dimensiuni ale vieţii noastre obişnuite.

Spuneam cîndva, la analiza lui Shakespeare, că tot între cuvinte se găseşte şi marea taină shakespeariană. Fac această apropiere ca să vă dovedesc încă o dată cît de mare este Shakespeare în teatru şi cît de inexistent, din punct de vedere dramatic, este Maeterlinck. Dar locul lor de întîlnire este tot între cuvinte nu în text, în sugestiile textului, în pauzele dintre cuvinte. Ei bine, această pauză la Shakespeare se umple nu cu tăcerea care trebuie să aducă valori [de] dincolo de lumea aceasta — ca la Maeterlinck —, foarte puţin operante pe scenă. La Shakespeare cade altceva : cade vigoarea spaţială a cuvîntului ; rostul spaţiului nu este altceva decît transpunerea în volum a cuvîntului, în volum acţionat, deci generator de vie mişcare, de viu interes pe scenă, spre deosebire de Maeterlinck, unde se găseşte numai tăcere. Vedeţi ce totală deosebire este între substanţa unuia şi a celuilalt.

După ce v-am dat aceste cîteva caracteristici ale personalităţii, atitudinii, operei în general, să trecem la *Pasărea albastră*.

Ştiţi cu toţii ce este *Pasărea albastră*. Este o poveste cu doi copii, cu un băiat şi o fetiţă — băiatul se cheamă Tyltyl, iar fetiţa Mytyl — copiii unui sărac tăietor de lemne, care, într-o bună noapte de Crăciun — din coliba lor — stau şi admiră

bogățiile copiilor din casele bogate și amplifică în gîndul și sufletul lor sugestia. Sugestia aceasta, la un moment dat, ia proporții și — după clasicul tipar al poveștilor de totdeauna —, apare o zînă urîtă și bătrînă la început, care dăruiește copiilor și mai ales lui Tyltyl, o scufiță verde cu un diamant — clasicul obiect miraculos din poveștile de totdeauna — și precizează : „dacă vei întoarce diamantul de la stînga la dreapta, vei reuși să desfaci sufletele lucrurilor“. Aci este interesant de remarcat un amănunt : Maeterlinck nu se mulțumește să spună „întoarce diamantul de la stînga la dreapta“ ci dă și o explicație, aproape fiziologică — cum aș putea spune — în care se vede omul modern, aplicat spre știință, explicînd care este efectul acestei întoarceri a diamantului de la stînga la dreapta. El spune : cînd întorci diamantul acesta de la stînga la dreapta, se apasă, în mod miraculos, un anumit centru din creierul tău — vedeți, vorbește de un centru al creierului — și se va deschide toată lumea feeriei în creierul tău.

Tyltyl face lucrul acesta și zîna se transformă într-o zînă ca în povești ; este zîna Bérylune, care are un copil bolnav, care nu se va vindeca decît dacă i se aduce Pasărea albastră. Pasărea albastră nu este altceva decît simpla, buna, modesta învățătură a lui Maeterlinck, care spune că fericirea cea mare este lîngă noi, și, dacă o căutăm în altă parte, nu o găsim. Va trebui să ne reîntoarcem iar la viața noastră de toate zilele și o vom găsi-o acasă.

După ce Tyltyl a întors diamantul, ia după el toate elementele care au ieșit din scoarța lor. Aceste elemente sînt : apa, zahărul, pîinea, lumina etc. Și ia și cele două animale casnice, pisica și cîinele și se duc cu toții la zîna Bérylune, unde fiecare își capătă haina caracteristică din garderoba zînei.

Aci începe un complot între aceste elemente și animale. Din acest tablou din garderoba zînei Bérylune se precizează un lucru foarte important, asupra căruia vom insista : atitudinea — dacă vreți — etică a acestei povești, atitudine etică, firește, schițată, stilizată de către Maeterlinck în cuprinsul acestei [piese :] *Pasărea albastră,* care se deosebește atît de adînc de atitudinea etică a poveștilor populare, a [creației] popular[e] *. Veți vedea de îndată cît și cum.

* În textul de bază : „folclorului popular“.

Cele două tabere care se desfac sînt următoarele : cîinele şi lumina rămîn credincioşi alături de copii, iar pisica — care este instigatoarea — şi cu toate celelalte elemente, care sînt mai mult sau mai puţin dulcege, laptele, apa, zahărul, pîinea, trec în tabăra cealaltă.

Lupta începe. Lupta aceasta culminează în pădure, unde toate sufletele arborilor şi ale animalelor se desfac de propria lor scoarţă, sub efectul diamantului lui Tyltyl şi pornesc în luptă împotriva copiilor.

Ne oprim aci cu povestirea subiectului. Îl reluăm mai tîrziu. Iar acum să căutăm şi să precizăm cîteva lucruri.

Să nu credeţi că fără nici un fel de intenţie ne întîlnim în această poveste, *Pasărea albastră,* cu numele atît de specific al întregii familii. Pe băiat îl cheamă Tyltyl, pe fetiţă Mytyl ; pe părinţi : Tatăl Tyl şi Mama Tyl ; pe bunici, pe care îi vor întîlni acolo, în Ţara Amintirii, îi cheamă : Bunicul Tyl şi Bunica Tyl ; pe pisică o cheamă Tylette, iar pe cîine Tylo. Toate aceste nume, vedeţi că au o rădăcină : Tyl. Ei bine, acest „tyl" nu este altceva decît un material vechi local din lumea flamandă, întrebuinţat de către Maeterlinck. [...] Îl avem în primul nume al faimosului erou de poveste trecut în circulaţia lumii germane în veacul al XIV-lea — acel faimos Til Eulenspiegel, care este tradus în româneşte încă de pe la mijlocul veacului al XIX-lea, sub un titlu de traducere sclavă, roabă [originalului] [...] : *Til Buhoglindă.* Acest Til Buhoglindă, care dinamizează la un moment dat întregul material folcloric * în lumea nordului şi a poveştilor germane este spicuit de Maeterlinck şi întrebuinţat ca nume de rădăcină pentru această familie de poveste în mijlocul căreia se integrează cu totul *Pasărea albastră.*

Încă un lucru. Veţi vedea de la început, veţi vedea chiar în tabloul ce se va juca în faţa dumneavoastră stilul maeterlinckian în această *Pasăre albastră.*

Este un stil de sfîrşit de veac al XVIII-lea, de romantică germană. Dealtminterea toată influenţa aceasta şi această specifică dragoste de paseism şi de poveste a lui Maeterlinck, precum şi imensul lui dor romantic îi vine de la romantica germană şi în special de la cineva, de la autorul favorit al lui Maeter-

* În textul de bază : „folcloristic".

linck, care este Novalis, pe care, dealtminterea, l-a şi tradus foarte frumos în limba franceză.

Se cuvine, cred, să analizăm atitudinea şi situaţia acestei poveşti, care se datorează creaţiei unui scriitor şi care se numeşte *Pasărea albastră*, faţă de trei puncte egal deosebite de această poveste : 1) faţă de concepţia poveştilor la scriitorii romantici, în special germani ; 2) faţă de povestea folclorică * din totdeauna şi 3) faţă de o specifică categorie de teatru, din trecutul teatrului european, care, în formă de structură dramatică, a produs şi această *Pasăre albastră*, şi anume [faţă de] acea moralitate din veacurile al XIII-lea şi [al] XIV-lea — de care veţi vedea că se apropie — şi în special [faţă] de moralitatea engleză, pe care Maeterlinck o afecţiona totdeauna, fiind un foarte bun cunoscător al lumii şi literaturii engleze vechi mai ales, fiind un bun traducător din Shakespeare, traducînd minunat opera lui, *Macbeth*.

Ca să precizăm lucrul acesta, ne referim mai întîi la acea atitudine morală pe care v-am schiţat-o, acea atitudine morală în care animalele, unele trec şi servesc pe om — cîinele şi lumina — iar pisica şi celelalte elemente trec împotriva omului.

Ce slab este schiţat lucrul acesta la Maeterlinck, ce convenţional şi ce decorativ, pe lîngă substanţa însăşi, adînc înscrisă ca într-un răboj parcă, într-o poveste de veche credinţă totemică, care s-a înscris într-o adevărată poveste folclorică. **

Ca să dovedesc acest lucru, îmi veţi da voie să [vă] reamintesc dumneavoastră două poveşti din folclorul strein ca să vedeţi cu cîtă substanţă şi vigoare este înscris materialul acesta în [creaţia] *** popular[ă] şi ce palid, primitiv, simetric, este transcris în această poveste a unui scriitor.

Mă refer, în primul rînd, la o poveste sudafricană, cu totul ciudată, pe care am ales-o expre ca să vă dovedesc şi absurdul şi puterea şi vigoarea ei.

Povestea spune : erau două surori în casa unui părinte. Părintele era însurat a doua oară şi — ca în toate poveştile — prima fată, din prima căsătorie, era persecutată de mama vitregă. Prima fată este trimisă de mama ei vitregă să [se] spele într-un rîu şi este apucată de furtună. Vede o cabană. Vrea să intre în această cabană însă, pe măsură ce vrea să intre în cabană, cabana fuge. În fine o ajunge. În pragul

---

*, ** În textul de bază : „folcloristică".

*** În textul de bază : „folclorul".

cabanei este un cîine care o pofteşte înăuntru. Fata intră în cabană. Ce credeţi că găseşte înăuntru ? Găseşte o imensă pulpă de vacă tăiată, de la măcelar, care stă spînzurată şi care vorbeşte. Pulpa spune fetei : „Nu-ţi fie frică, intră înăuntru şi fii bine venită !" Apoi tot pulpa spune cîinelui : „Dă aceste două boabe de orez fetei ca să se hrănească !" Fata ia cele două boabe de orez care, puse într-o tigaie, umplu tigaia şi fata se hrăneşte numai cu aceste două boabe. Stă opt zile în cabană şi, la rugăciunile pulpei de vacă, o masează, făcîndu-i deci un serviciu. La plecare, pulpa dă fetei un ou şi îi spune : dacă treci într-un loc liniştit, aruncă acest ou. Fata face aşa cum îi spune pulpa. Din ou iese o ceată de călăreţi, ies podoabe frumoase şi bogate. Fata se urcă pe un elefant şi, în mijlocul acestei escorte, se întoarce la tatăl ei şi îi pune la picioare toate aceste bogăţii.

Mama vitregă — ca în toate poveştile — se grăbeşte să se îngrijească şi de fata ei adevărată. O trimite în cabană. Ea însă se poartă altfel cu jigoul de vacă. Nu-l masează şi, la plecare, în loc să capete un ou din care să iasă o ceată de călăreţi străluciţi şi să capete podoabe, capătă un alt ou din care iese o viperă.

Această poveste ciudată cu un jigou care vorbeşte şi care trăieşte şi care, în urma unei atitudini bune faţă de el, dăruieşte bogăţii, nu este altceva decît o veche şi foarte importantă poveste totemică. Este vechiul animal „totem", animal luat de un trib şi sfinţit de acel trib, animal care poate fi considerat astfel fie în întregul lui, fie în parte — cum este cazul acestui jigou —, este animalul faţă de care ritul vechi, religios, magic, spune că omul trebuie să fie respectuos. Şi de îndată ce omul este respectuos faţă de acest animal, capătă toată benedicţiunea şi toate binefacerile acestui animal.

De la acest rit magic, al respectului omului faţă de totem, şi pînă la un precept moral, curent, nu este decît un singur pas.

Vedeţi, o întreagă morală, a unei societăţi care avea să fie şi să se construiască după această mentalitate magică, care se înscrie, în forma aceasta brutală şi absurdă a unei vechi poveşti, care, în aparenţă nu reprezintă nimic, care însă, în fond, transcrie această veche formă totemică, acest vechi respect totemic, mai tîrziu transformat într-un respect şi o disciplină morală a întregii societăţi.

Aceeaşi idee se urmăreşte şi în altă parte, unde se subţiază, se perfecţionează. Această parte cealaltă, nu este altceva decît o poveste din India.

Un soţ are două soţii : una bătrînă şi una tînără. Cea bătrînă este urîtă, are numai un smoc de păr în vîrful capului. Cea tînără este frumoasă şi o persecută permanent pe cea bătrînă. Odată o trimite în pădure să aducă de acolo un coş cu fructe. Bătrîna se duce. În această pădure găseşte un arbore de bumbac care o roagă să-l curețe puţin de vreascuri. Bătrîna îl curăţă. Trece mai departe şi se întîlneşte cu un bananier care o roagă să-i curețe locul dimprejurul tulpinei. Bătrîna face şi acest lucru. Mai departe se întîlneşte cu un taur, care o roagă să-i curețe coarnele. Bătrîna se execută. Apoi se întîlneşte cu un ascet, care o roagă să-i dea o mînă de ajutor ca să se poată urca în vîrful unui deal. Bătrîna îl ajută. Atunci ascetul o sfătuieşte să intre într-un lac din apropiere. Ea intră. Din lac iese ca o podoabă de fată frumoasă. Se întoarce acasă. În drum, fiecare arbore îi dă cîte ceva. Taurul nişte mărgele din jurul coarnelor, spunînd că de cîte ori va agita aceste mărgele se va acoperi de sus în jos cu giuvaeruri ; bananul îi dă un pat în care va visa frumoase vise ; iar bumbacul — cîteva flori, din care, de cîte ori va voi, va putea țese frumoase stofe și, în sfîrşit, ascetul o binecuvîntează. Se întoarce acasă sub forma celei mai frumoase femei. Bărbatul o preferă. Femeia tînără pleacă şi ea pe acelaşi drum, dar procedează cu totul altfel decît prima faţă de banan, de bumbac, de taur şi ascet, aşa încît se întoarce urîţită, înhîdată la bărbatul ei care o goneşte.

De data aceasta s-a făcut un pas mai departe. Insist asupra acestui lucru, ca să dovedesc ce puternic este înscrisă, de o parte, și ce slab, de altă parte, această atitudine morală. Am făcut totuşi un pas mai departe de la circulaţia din povestea africană de la început. Aci avem de-a face cu arbori şi vietăţi, care nu indică numai atitudinea morală ca în prima poveste. Aci există un sistem de cod, încă primitiv, consfinţit, care prevede că oamenii buni sînt ajutaţi, iar cei răi sînt daţi la o parte.

Ce rămîne din toată această atitudine morală la Maeterlinck ? Care este pedeapsa pe care o primeşte un copac, de exemplu, atunci cînd porneşte împotriva lui Tyltyl, sau care este pedeapsa pe care o primeşte un animal cînd porneşte îm-

potriva lui Mytyl ? Şi, ceva mai mult, care este atitudinea morală ?

Este o simplă stilizare, cu ajutorul unei inspiraţii, a unui sentiment — aş putea spune — al autorului, pe care îl împrumută ca trăsătură caracteristică, cutărui sau cutărui element. De exemplu, cînd lui Tyltyl i se face foame, atunci Lumina spune Pîinii : „taie o bucată din burta ta şi dă-i lui Tyltyl" ; iar Pîinea, care este îmbrăcată în haina unui turc borţos, cu un iatagan, taie o bucată din burta lui şi o dă copilului. Aşa face şi Zahărul, îşi frînge un deget. Este foarte poetică şi nostimă invenţia — degetele sînt făcute din candel şi cînd Tyltyl spune : „ai să rămîi fără degete", Zahărul spune : „Nu, pentru că îmi cresc imediat altele şi în felul acesta reuşesc să am degete curate".

Va să zică aceasta este aşezarea *Pasării albastre* faţă de folclor. Deci, din punctul de vedere al unei învăţături etice, transcrierea mult mai slabă a unei rezonanţe vechi.

Faţă de concepţia basmului romantic, anunţat[ă] adineauri — şi în special faţă de concepţia basmului romantic german — fireşte că de aceste concepţii se apropie Maeterlinck.

Novalis spunea cîndva că povestea, basmul, nu este altceva decît peisajul lunar al lumii noastre, în care se pot pune toate lucrurile pe corespondenţă precisă, şi pe care se poate cînta ca pe o harpă eoliană. În orice caz este un material de fantezie, organizat muzical.

Aceasta este concepţia hotărîtă pe care o găsim în toată această poveste, de la un capăt la celălalt, care este *Pasărea albastră* — cu adăugirea precisă însă că, pe ici şi colo, Maeterlinck împrumută ceva din vechile modele ale moralităţii engleze, de care vorbeam ; [fapt ce se vede] * mai cu seamă în acea minunată parte care se cheamă : *În Ţara Fericirilor.*

După ce copiii trec prin pădure, după ce au adversitatea sufletelor desfăcute ale animalelor şi plantelor, după ce trec prin „Ţara Suvenirului", ajunge această mică cohortă, compusă din Tyltyl, Mytyl, Cîinele şi Lumina, în „Ţara Fericirilor". Tot tabloul din această „Ţară a Fericirilor" este organizat după modelul unui vechi miracol englezesc.

Ştiţi ce era un miracol ? O piesă de teatru în care lumea medievală şi scolastică, căreia îi plăcea să urce pe scenă anu-

* În textul de bază : „şi".

mite [calităţi] * abstracte : Virtutea, Bunătatea, Caritatea etc., le transformă în persoane, le lasă să acţioneze spre pilduirea publicului şi, de multe ori, ca publicul să nu fie încurcat, scri[e] chiar pe costumele acestor personaje numele lor. În genul acesta tratează Maeterlinck tabloul din „Ţara Fericirilor". Ca să vă evidenţiez acest lucru, vă voi prezenta personajele aşa cum se face prezentarea în „Ţara Fericirilor".

Fericirea cea mare prezintă lui Tyltyl celelalte Fericiri :

„Iată [...] Fericirea Vanităţii Satisfăcute, cu obrazul umflat *(Aceasta salută protector)*. Iată acum Fericirea De A Bea Atunci Cînd Nu Ţi-e Sete şi Fericirea De A Mînca Atunci Cînd Nu Ţi-e Foame. Sînt gemene şi au picioarele de macaroane *(Aceste două Fericiri salută clătinîndu-se)*. Iată Fericirea De A Nu Şti Nimic, care e surdă ca un calcan... şi Fericirea De A Nu-nţelege Nimic, care e oarbă ca o cîrtiţă... Fericirea De A Nu Face Nimic şi Fericirea De A Dormi Mai Mult Decît Trebuie, cu mîini de miez de pîine şi ochi din peltea de piersici. Iată, în sfîrşit, Rîsu-n Hohote, care a căscat pînă la urechi şi căruia nu-i poate rezista..." **

Vine apoi un alt grup de Fericiri : „Fericirea De A Fi Sănătos", apoi „Fericirea De A-şi Iubi Părinţii, care e îmbrăcată în cenuşiu şi e mereu puţin tristă, fiindcă nimeni nu o bagă în seamă" ; „Fericirea Aerului Curat, care e aproape transparentă" ; „Fericirea Cerului Senin, fireşte, înveştmîntată în albastru" ; „Fericirea Pădurii, fireşte, îmbrăcată în verde" ; „Fericirea Orelor Însorite, ale cărei veştminte au strălucirea diamantului şi Fericirea Primăverii, învelită în smarald vaporos..." ***

Vedeţi toate aceste lucruri abstracte care vin, se personalizează, se urcă pe scenă şi creează acest decor fantastic împrejurul copiilor, din acest tablou.

Ceea ce este mai important decît orice în această *Pasăre albastră* — şi ceea ce este mai poetic realizat de Maeterlinck în cuprinsul *Pasării albastre* — este vizita copiilor în cimitir. Această scenă este foarte scurtă şi o voi citi în întregime, pen-

---

* În textul de bază : „cantităţi".

** Maurice Maeterlinck, *Pasărea albastră,* feerie în şase acte şi douăsprezece tablouri, în româneşte de N. Massim, E.S.P.L.A., Buc., 1958, p. 90—91 *(n.e.).*

*** Maurice Maeterlinck, *Pasărea albastră ,ediţia citată,* p. 97—98 *(n.e.).*

tru ca să vedeți, într-adevăr, că, de unde Maeterlinck putea să apese mîna, să îngroașe culorile și să scoată, după modelul dansurilor macabre din veacul al XVIII-lea, ceva de groază, veți vedea cum reușește să ușureze întregul material, să-l păstreze încă material subțire, poetic, material bun pentru copii.

[„TABLOUL 7]

Cimitirul
E noapte. Clar de lună. Un cimitir de țară. Numeroase morminte, movilițe cu iarbă, cruci de lemn, pietre funerare etc. Tyltyl și Mytyl în picioare lîngă o coloană frîntă.

MYTYL : Mi-e frică.
TYLTYL *(destul de îngrijorat)* : Mie nu mi-e frică niciodată...
MYTYL : Sînt răi morții, nu ?
TYLTYL : Ba nu, de vreme ce nu-s vii...
MYTYL : Ai mai văzut vreodată morți ?...
TYLTYL : Da, odată, demult, cînd eram foarte tînăr...
MYTYL : Cum sînt, spune ? !...
TYLTYL : Sînt albi de tot, foarte liniștiți și foarte reci, și nu vorbesc...
MYTYL : O să-i vedem, nu ?
TYLTYL : Sigur, o dată ce ne-a făgăduit Lumina...
MYTYL : Unde sînt morții ?
TYLTYL : Aici, sub iarbă, sau sub pietrele astea mari...
MYTYL : Stau aici tot anul ?
TYLTYL : Da.
MYTYL *(arătînd spre lespezile de pe morminte)* : Astea-s ușile caselor lor ?
TYLTYL : Da.
MYTYL : Și ies la plimbare cînd e timp frumos ?
TYLTYL : Nu pot ieși decît noaptea.
MYTYL : De ce ?
TYLTYL : Fiindcă sînt în cămașă...
MYTYL : Și ies și pe ploaie ?
TYLTYL : Nu, cînd plouă stau acasă...
MYTYL : Spune, e frumos la ei ?
TYLTYL : Se zice că e foarte strîmt...

MYTYL : Au copii ?
TYLTYL : Sigur că da ; aici sînt toţi cei care mor...
MYTYL : Şi cu ce se hrănesc ?
TYLTYL : Cu rădăcini...
MYTYL : Şi o să-i vedem ?
TYLTYL : Sigur că da, de vreme ce vedem tot, cînd rotim Diamantul...
MYTYL : Şi ce au să spună ?
TYLTYL : N-au să spună nimic, fiindcă ei nu vorbesc...
MYTYL : Dar de ce nu vorbesc ?...
TYLTYL : Fiindcă n-au nimic de spus...
MYTYL : Dar de ce n-au nimic de spus ?
TYLTYL : Mă plictiseşti...

O clipă de tăcere.

MYTYL : Cînd roteşti Diamantul ?
TYLTYL : Ştii prea bine că Lumina ne-a spus să aşteptăm miezul nopţii, pentru că atunci îi stingherim mai puţin.
MYTYL : Dar de ce o să-i stingherim mai puţin atunci ?
TYLTYL : Pentru că e ora cînd ies să ia aer...
MYTYL : Nu e încă miezul nopţii ?
TYLTYL : Vezi orologiul din turnul bisericii ?
MYTYL : Da, văd chiar şi limba cea mică...
TYLTYL : Ei bine, are să sune miezul nopţii. Ia ! Tocmai... Auzi ?

Se aud douăsprezece bătăi.

MYTYL : Hai să plecăm !...
TYLTYL : Tocmai acum ?... Am să rotesc Diamantul !
MYTYL : Nu, nu !... Nu-l răsuci !... Vreau să plec !... Mi-e aşa frică, frăţioare. Mi-e tare frică...
TYLTYL : Dar nu e nici o primejdie...
MYTYL : Nu vreau să văd morţii ! Nu vreau să-i văd !
TYLTYL : Bine, n-ai să-i vezi, o să-nchizi ochii.
MYTYL *(agăţîndu-se de hainele lui Tyltyl) :* Tyltyl, nu pot !... Nu, nu se poate ! Au să iasă din pămînt !
TYLTYL : Nu mai tremura aşa... N-au să iasă decît o clipă...
MYTYL : Dar şi tu tremuri. O să fie înfricoşător !...
TYLTYL : E timpul : să nu pierdem momentul...

Tyltyl roteşte Diamantul. Urmează un minut de tăcere şi de nemişcare înfricoşătoare ; după care, încet-încet, crucile încep să se clatine, mormintele se deschid, lespezile se ridică.

MYTYL *(ghemuindu-se lîngă Tyltyl) :* Ies !... Uite-i !...

Apoi din mormintele larg căscate încolțește treptat o floră la-nceput subțire și timidă ca un abur, apoi albă și imaculată și tot mai deasă, tot mai înaltă, mai îmbelșugată și mai minunată, care, încet-încet, dar irezistibil se întinde peste tot, transformînd cimitirul într-un fel de grădină feerică și sărbătorească, asupra căreia nu întîrzie să se reverse primele raze ale zorilor. Roua strălucește, florile se deschid, vîntul murmură prin frunze, albinele zumzăie, păsărelele se trezesc și umplu văzduhul cu beția primelor imnuri de slavă închinate soarelui și vieții. Uluiți și orbiți de această priveliște, Tyltyl și Mytyl, ținîndu-se de mînă, fac cîțiva pași printre flori, căutînd urmele mormintelor.

MYTYL *(căutînd prin iarbă) :* Unde sînt morții ?

TYLTYL *(la fel) :* Nu sînt morți..."

Cortina] *

Este un tablou de o imensă frumusețe și mare poezie tabloul cimitirului, pe care, din moment de groază, meșteșugul lui Maeterlinck reușește să-l scape și să redea această minunată poezie, punînd poanta întregii lui atitudini față de viață și întregii lui înțelepciuni cu acest : „nu există morți". Morții care s-au dus, s-au integrat în Marele Tot și, dacă vin cîndva înspre noi, nu vin în realitatea lor, ci vin schimbați în amintirea noastră.

Copiii, după ce hoinăresc în toate părțile — după ce trec și în „Țara Viitorului", unde întîlnesc Timpul, cu vechea imagine a lui Saturn, care așteaptă, cu coasa pe umeri, să intre copiii în viață și care îi vămuiește la ieșire — se întorc în casa lor. Acolo, spre marea lor minune, Pasărea albastră, pe care nu au putut-o găsi nicăieri, nici în pădure, nici în palatul zînei, nici în „Țara Trecutului", nici în „Țara Viitorului", o găsesc sub forma turturelei binecunoscute, în casă, în colivia lui Tyltyl. Numai după ce se întorc acasă își dau seama ce frumoasă este această turturică. Parcă nu au văzut-o niciodată așa de frumoasă ca acum, pentru că este încărcată, supradozată de tot efortul acesta inutil al unui vis, care s-a întins spre absurd, spre ireal ; al unui vis care nu a putut să găsească nimic acolo, în adîncul lumii, pe unde a trecut și care, la întoarcere, obosit, obosit în însăși funcția sa de a visa și [reîntors] în acest cotidian, supraîncarcă visul cu această obo-

---

* M. Maeterlinck, *Pasărea albastră, ed. cit.*, p. 81—84 *(n.e.)*.

sează, cu acest coeficient de dezamăgire, care face întreaga înțelepciune a piesei și care face întreaga sa poezie.

Nu numai turturica este mult mai frumoasă, ci toată casa. Într-adevăr, ca și bătrîna zînă, care a venit să ceară Pasărea albastră ca să-și vindece fetița, vine o vecină a copiilor și le cere Pasărea albastră, turturica, ca să o dea fetiței sale bolnave, să se joace, pentru că vrea să se facă bine. Deodată toată povestea se rupe din planul irealităților [și] trece în planul realităților. Copiii împrumută turturica și, într-o altă scenă, care este și finală, fetița s-a făcut bine și vine voioasă, cu această realitate care este singura înțelepciune. Copiii se joacă, însă fericirea este deja mult prea mare. Toată lumea este mulțumită de această realitate și coeficientul experienței zadarnic făcută de-a lungul întregii piese iarăși s-a irosit, pentru că niciodată nu putem rămîne cu această profundă înțelepciune a lucrurilor bune de pe lîngă noi.

Și, pentru că lucrul acesta nu poate să dăinuiască, copiii — după ce unul s-a făcut bine și ceilalți s-au întors — scapă turturica, care, în zbor, se transformă iarăși în Pasărea albastră. Așa, mereu, oamenii vor trăi cu acest dor permanent după această fericire, această „Pasăre albastră“, care mereu ne scapă din brațe.

Formule de teatru rusesc

Tîrziu, cînd granițele unei Rusii izolate în viața ei artistică și culturală au căzut, surprinderile pentru Europa au fost nețărmurite. După roman, autenticul roman rusesc adus în prima linie de Tolstoi și Dostoievski, iar nu de formula europenizantă a lui Tunghenie — teatrul s-a înfățișat nu numai evoluat și înflorit de remarcabile talente, dar și de o claritate în evoluția lui istorică, de o strînsă legătură în oglindirea spiritului diferitelor epoci, cum nu se putea lega din istoria teatrului european.

Formula naturalistă a lui Stanislavski din preajma anului 1900 — formulă ce-și găsea un echivalent european și în Antoine și în Otto Brahm — s-a desfăcut într-o reacție de care se află purtat pentru prima oară numele unui stăpîn al teatrului rusesc de azi și anume al lui Mayerhold. E prima lui manieră, care se revoltă contra naturalismului punînd accentul pe pictural. În această accepțiune, tabloul scenic era tratat ca un simplu tablou de șevalet, în care culoarea domina, determinînd toate valorile. Motivele celebre și stilizări arhicunoscute din maeștrii picturii veneau în primul rînd în ajutorul scenei, fundalul se aducea cît mai aproape de rampă, pentru a restrînge cît mai mult suprafața de evoluție, iar actorul căpătă — proiectat pe acest suprem registru de culoare — valoarea unei simple pete, dintr-o paletă.

E o reacţie care a ţinut puţin, ca toate tendinţele din teatru care se ating de valoarea de volum a actorului, căutînd să o suprime.

Împotriva acestui picturalism se ridică, firesc, Taïroff, care, contrar lui Mayerhold, tratează totul în volume. Alături de el, Alexandra Exter, o femeie, actriţă-pictoriţă are un rol precumpănitor în mişcare. Taïroff şi şcoala lui reintegrează volumul, punînd totul în sarcina evoluţiei lui ritmate. Această speranţă de realizare, prin ritm, merge atît de departe, încît sub mîna lui Taïroff, apare acel podium frînt, dar nu la voia întîmplării — sau, în cel mai bun caz, după o necesitate logică de spaţializare a cadrului în care se va desfăşura drama — ci frînt după un anumit ritm al bucăţii ce se monta (arbitrar poate din punct de vedere logic), urmînd, totuşi, intima idee ritmică pe care era construită drama. Astfel se credea că actorul fiind silit să parcurgă un anumit drum fixat, în evoluţia lui prin scenă, va reproduce, în afară de variaţiile ritmului din jocul său, un ritm elementar şi fundamental al bucăţii, pe care va fi silit să-l execute.

Costumele, de asemenea, în această formulă, erau văzute şi tratate spaţial, în volume, fie că era vorba de *Phedra,* fie de *Salomeea,* fie de *Giroflé-Girofla.*

Războiul aduce marele hiat, iar după el, [...] Mayerhold se apucă să reînvieze teatrul. [...]

Ideologia şi formula urma să înflorească, după ce s-au limpezit şi s-au aruncat anumite temelii materialiste.

În primul rînd, pentru uzul omului colectiv [...] erau necesare opere deseroizate. Eroul, personalitatea puternică, care concentrează toată viaţa în el — şi prin eroi trăia marea dramă burgheză — trebuia să moară. Şi cum nu existau încă drame fără eroi, se deseroizează, pur şi simplu, cele vechi.

Dat fiind că teatrul burghez punea accentul pe peisajul şi conflictul sufletesc, exagerînd în actor — care e alcătuit din expresivitate sufletească şi trup — pe cea dintîi, teatrul comunist avea să reînscăuneze în toate drepturile sale trupul, punînd, astfel, aci tot interesul şi creînd, astfel, ceea ce se nu-

meşte biomecanica. Această biomecanică nu este altceva decît şlefuirea funcţiilor şi posibilităţilor de exprimare ale corpului pînă la acrobaţie.

Coordonarea şi armonizarea întregului aparat scenic şi cu ideologia generală şi cu cele indicate mai sus, pentru actor, vor face subiectul unei alte pagini, din istoria atît de interesantă în probleme, a teatrului rusesc.

K. S. STANISLAVSKI
(1863—1938)

Sărbătorirea recentă în lumea întreagă, dar îndeosebi în Uniunea Sovietică, a centenarului lui K. S. Stanislavski, a cinstit, așa cum se cuvenea, una dintre cele mai mari figuri din cultura europeană de la începutul veacului al XX-lea. Întemeietor, împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenco, al „Teatrului de Artă“ de la Moscova, în 1898, şi iniţiatorul unui „sistem“, larg compendiu al temeiurilor artei actoriceşti pe baze experimentale, Stanislavski are un rol precumpănitor în mişcarea de reînnoire a teatrului european din ultimul sfert al veacului trecut. Pornind, din pasiune personală, de la simplele încercări ale unui teatru de amatori, dăruindu-se cu totul activităţii scenice, încercînd ca actor toate genurile teatrului dramatic, iar ca regizor adăugînd şi preocupările teatrului liric, Stanislavski se așază, încă de la început, pe linia tradiţională şi realistă a marelui teatru rus, de la care primeşte nu numai liniile mari ale unei estetici teatrale, dar şi sarcina unei misiuni sociale. Lucrul acesta îl afirmă limpede Stanislavski încă de la întemeierea teatrului de artă, cînd, în iunie 1898, adresîndu-se actorilor adunaţi pentru începuturi, el spune : „Ne-am asumat o misiune care nu are un caracter simplu, particular, ci unul social. Nu uitaţi că noi năzuim să luminăm viaţa întunecată a clasei sărace, să-i dăm fericite clipe de artă în mijlocul întunericului care a învăluit-o. Noi năzuim să creăm primul teatru raţional moral, accesibil tutu-

ror, şi acestui ţel înalt ne consacrăm viaţa." Sînt aci afirmări şi elemente care se vor preciza neîncetat de-a lungul vieţii şi experienţei lui Stanislavski, şi vor lega poziţia încă generaliza[n]tă a începuturilor, cu atitudinea militantă a artistului după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 1917. La douăzeci de ani de la Revoluţie, Stanislavski scria în *Pravda* : „Chiar din primele zile ale Marii Revoluţii din Octombrie, partidul şi guvernul au luat asupra lor toate grijile privind teatrul sovietic, nu numai din punct de vedere material, ci şi din punct de vedere ideologic stînd de strajă adevărului şi caracterului popular de artă, ferindu-ne de orice curente false. Partidul şi guvernul au fost doar aceia care şi-au ridicat glasul împotriva formalismului, pentru arta adevărată. Toate acestea ne obligă să fim artişti adevăraţi şi să veghem ca în arta noastră să nu se strecoare nimic fals şi străin."

Tradiţiile înaintate ale teatrului naţional rus, în primul rînd adevărul trăirii artistice, şi realismul, pe care Stanislavski şi-a aşezat concepţia sa de teatru, cu amplificările şi precizările aduse din anii experienţei, vin din „Teatrul Mic" de la Moscova, pe care el l-a urmărit îndeaproape încă din anii formării sale. Vechile idealuri, întrucît priveau întocmirea unui bun şi valoros repertoriu ale marelui dramaturg Alexandr Ostrovski, sufletul „Teatrului Mic", timp de zeci de ani, practica actoricească şi tradiţia ei realistă a marelui actor Scepkin, urmau să fie actualizate şi folosite ca temeiuri de neclintit de către Teatrul de Artă, în activitatea sa. Din lumea bogat actoricească a Teatrului Mic, legăturile deosebit de strînse, în învăţătura actoricească, ale tînărului Stanislavski cu marea actriţă Nikolaevna Fedotova, au avut o deosebită însemnătate.

Stanislavski a asociat permanent experienţelor sale scenice preocupările unui umanist în cel mai larg înţeles al cuvîntului. De-a lungul tuturor încercărilor predomină o meditaţie adîncă şi o neistovită informare. Desigur că întemeietorul „sistemului" n-a fost scutit de diferite influenţe din direcţia curentelor artistice şi de idei cărora le-a fost contemporan. Tangenţial, s-au apropiat de problemele care l-au preocupat pe Stanislavski, şi gîndirea filozofului francez Ribot, ca şi obsesia unui yogism, de care s-a dezbărat, totuşi, în curînd. Stanislavski a atras în cercul informaţiilor sale sisteme diferite de gîndire, a asimilat, a transformat ceea ce putea ajuta, completa, îmbunătăţi ferma sa orientare realistă în artă, eliminînd tot ceea ce ar fi putut

fi dăunător. Într-o schiță mai veche a „sistemului" său, Stanislavski, amintind despre acel act final din creația actoricească, pe care o denumește „influențare" și care constă în creația actorului pusă în slujba spectatorului „silindu-l să trăiască o dată cu el", scrie : „Acest procesc încununează scopul final al artei noastre, scop ce constă în a face să comunice dramaturgul cu spectatorul prin intermediul creației de întruchipare a actorului". Iată, deci, esențialul, centrul tuturor străduințelor actoricești : transmiterea intactă a adevărului istoric închis de autor în opera sa, cules de acesta din autenticitatea vieții și transformat de viziunea sa artistică. La rîndul său actorul servește acest adevăr artistic, lăuntric al dramaturgului, prin amintirea tuturor trăirilor sale, prin experiența sa de viață, din care alege și realizează printr-o anumită impunere a voinței. Actorul nu se lasă tîrît, dezorganizat de amintirile trăirilor sale, ci conduce aceste amintiri în folosirea lor. Un pas important în trecerea de la realismul exterior — pe care Stanislavski îl întîlnise în turneul celor de la Meiningen și-l practicase și el la începuturile sale — la realismul lăuntric, a fost făcut cu înscenarea *Pescărușului* de Cehov. Dealtfel legătura de creație dintre Cehov și Teatrul de Artă rămîne nu numai ca o verigă în experiența și „sistemul" lui Stanislavski, dar și ca un moment crucial în istoria teatrului veacului al XX-lea.

Ideea lui Stanislavski de a întocmi „un sistem" e mai veche, încă din anul 1906. Primele însemnări sînt din *Russki artist* — 1907-1908. Dăm aci, după N. Abalkin : *Sistemul lui Stanislavski și teatrul sovietic,* o listă desigur aproximativă a operelor sale : *Viața mea în artă* (1926), *Munca actorului cu sine însuși,* partea I-îi (1938), *Caietul de regie al „Pescărușului"* (1938), *Însemnări asupra artei din anii 1877—1892* (1939), *Planul de regie al spectacolului „Othello", Munca actorului cu sine însuși,* partea a II-a (1948), *Articole, cuvîntări, corvorbiri, scrisori* (1953), *Despre meșteșug* (1921), *Arta actorului și regizorului* (1944) scrisă pentru *Enciclopedia Britanică.*

Aproape de sfîrșitul său, Stanislavski, fiind întrebat ce este „sistemul", el a răspuns : „Este viața însăși". Și a adăugat : „Viața s-a schimbat și se schimbă mereu. Nici sistemul nu rămîne pe loc". Răspunsurile acestea ale lui Stanislavski ilustrează schimbarea, în înțelesul unor precizări și clarificări pe

care Marea Revoluție din Octombrie le-a adus felului său de a gîndi și realiza.

În lucrarea amintită, N. Abalkin consemnează lămurit lucrul acesta : „Descătușîndu-se de influențele idealiste din trecut, Stanislavski și-a dus sistemul pe o treaptă nouă de dezvoltare ; în anii sovietici, sistemul s-a îmbogățit din punct de vedere al conținutului de idei, s-a apropiat de arta realismului socialist, a atins nivelul unei științe psihologice moderne. În istoria teatrului universal acest sistem reprezintă prima și unica învățătură scenică fundamentală și dusă la bun sfîrșit, dezvăluind profund psihologia creației artistice, legile ei obiective." Încă de mult, etica profesională a actorului l-a preocupat pe Stanislavski. În anii Puterii Sovietice această preocupare a revenit, lărgindu-și cuprinsul prin sarcinile și răspunderile cetățenești ale acestei profesiuni recunoscute și recomandate de Stanislavski.

Poziția sa nouă și fermă de artist militant el a arătat-o prin cuvintele : „Voi sta de strajă artei cît mă vor ține puterile, la fel cum ostașii Armatei Roșii stau la posturile lor."

John Galsworthy

DIN TEATRUL LUI JOHN GALSWORTHY

Neîntrecutul stil și ritm, dăruite de Max Reinhardt uneia din piesele lui Galsworthy, au făcut de cîtva timp din această dramă, și anume *Loialitate,* unul din marile succese de la Berlin și Viena.

Dar marele romancier, al cărui ultim volum *Răbojul familiei Forsyte* — carte compactă, revărsată, de-a lungul căreia zeci de oameni trăiesc duși de marile puhoaie ale tuturor instinctelor, romanul cel mai cuprinzător, poate, al unei [familii] mijlocii de burghezie engleză — și-a multiplicat tiparul dramatic.

Astăzi, Galsworthy este unul dintre notabilii producători de teatru. Ceea ce dă răsunet operei sale dramatice e, fără îndoială, sprijinul întregii personalități a autorului și — în fața imediatului control al publicului care împarte succesul — un gust și [o] manieră a dramei polițienești, transpusă, desigur, în alte registre, în alte lumi și alte fabulări, dar care, în cele din urmă, încheagă mai întotdeauna o melodramatică acțiune, pe canavaua banală dar * sigură a unei piese, cu toată șurubăria efectelor tehnice, bine controlată.

E interesantă, din punct de vedere a[l] problematicii în dramă și a tehnicii acestei poezii, apropierea dintre John Galsworthy și George Bernard Shaw, cele două netăgăduite culmi

---

* În textul de bază : „de“.

ale spiritului englez de astăzi, realizat în opere literare. Nimic din surprinzătoarea încolţunare a operei lui Shaw nu răzbate pînă la Galsworthy. Problemele nu răsar înstelate de mii de perspective care iradiază din ele, deschise şi mlădiate de instabilitatea unui spirit care împleteşte mereu şi neaşteptat şuviţe din multe lumi, în asociere, mai profunde sau mai de suprafaţă, în voia ironiei, clovneriei, teoriei sau a unui anumit ideal de ordine socială. Mult mai obiectiv, Galsworthy pune o problemă şi o rezolvă nedepărtîndu-se prea mult de mijloacele genului în care lucrează. Elementele intelectuale şi parazitare — care în fond nu sînt decît transcrierea sub o formă deghizată a constantei interveniri a personalităţii direct angajată a autorului, chiar în genurile obiective — nu-şi fac loc. Astfel, în *Loialitate* problema evreiască, pentru înalta aristocraţie engleză, se desfăşoară şi se soluţionează prin ciocnirea dintre personaje, fără adnotări marginale, fără depresiuni. E o artă academică aproape, un poncif care îşi întinde stăpînirea şi mai departe chiar asupra tehnicii, simplistă pe cît se poate.

Cînd din caierul frămîntărilor sufletelor de astăzi Galsworthy alege şi el un zbucium — a cărui urmă ciudată o prinzi pe sub tainiţele fiinţei noastre — cînd şi el cade [în] ispit[a] alambicărilor sufleteşti, dramaturgul nu se risipeşte şi nu se complică în construcţii îndrăzneţe, ca Pirandello, de pildă. Aproape că e jenat de speciosul subiectului său pe care îl recunoaşte şi îl alege totuşi, ca pe o temă impusă de epocă, şi ei, Galsworthy îi deschide larg porţile operei sale, pentru a o răsfrînge într-însa.

Acesta este cazul ultimei sale drame *Sensation*, iarăşi o poveste de detectivi, brodată pe traficul unei dezarticulări sufleteşti. Dar această anormalitate nu va crea nici umbre, nici ecouri : autorul o trece de-a dreptul în familia psihozelor etichetate, pentru a nu-şi încărca atmosfera de sugestii, de care pare a se feri. E vorba de un erou al războiului — un valoros ofiţer aviator — care se împuşcă din cauza unei boale de nervi, fobii şi anxiozităţi, de care nu se poate vindeca. Moartea sa încurcă urzeli multe pornite de la cei mai apropiaţi ai săi — mamă, soţie, amantă — fie din cap, fie din inimă, fie pur şi simplu din ţinută socială. E o poveste care ni se povesteşte cu surprize. Atît.

În general teatrul lui Galsworthy, care nu va întîrzia să cucerească scene pretutindeni, e latura cea mai modestă a activității sale. Prestigiul unei montări, al unei ritmări i-a dat de multe ori alte valori. În realitate textul e departe de a sta alături de opera epică a lui Galsworthy, gigantică, larg și cuprinzător construită.

SOCIETATE

Rar direcție de teatru, la noi, care să aibă viziunea unui spectacol, după text. De aceea niciodată nu vom putea vedea un repertoriu îmbogățit de urmărirea atentă a evoluției dramei contimporane. În general, împrumuturile se fac din lucruri văzute sau vestite mai întîi, încercate pe scenă și realizate aiurea. Centrala aceasta de control, pentru literaturile dramatice mai îndepărtate de noi, e teatrul de limbă germană și în special cel vienez. Socotelile de multe ori însă nu se potrivesc. Se adoptă un text răsunător de succes, în speranța că și la noi va fi la fel răsplătit. Se uită însă, în majoritatea cazurilor că, ceea ce a făcut calitatea excepțională a spectacolului mult lăudat, este tocmai aportul rar al celor care l-au alcătuit, dînd, astfel, o viață cu totul deosebită unui text, de multe ori, mediocru. Marea personalitate artistică și creatoare în epică, nuvelă și roman mai ales, a lui John Galsworthy, una dintre cele mai autentice glorii engleze de astăzi, este simțitor scăzută, cînd este vorba de dramă. Deși cu o bogată activitate de poet dramatic, Galsworthy rămîne, în această direcție, de un mediocru interes, ajutîndu-se în desăvîrșirea unei tehnici, în care nu aduce nimic nou, de un senzațional — pentru susținerea vie a interesului publicului său —, care îi diminuează chiar materialul propriu-zis, din care construiește. La noi, cred că Galsworthy apare pentru prima oară pe afiș. Drumul pe care l-a străbătut este tocmai acela schițat mai sus : *Societate*

a fost acum cîtva timp unul din marile succese ale lui Reinhardt. Regizorul german a ştiut, din puţinul pe care îl prezintă piesa, să facă un spectacol într-adevăr strălucit şi ca ţinută şi ca ritm. Mirajul unui succes de împrumut a hotărît fără îndoială ca şi un teatru românesc să imite. Nu judecăm niciodată prin comparaţie, ci dorim să relevăm opera realizată — fie ea numai parţial chiar — cu tot entuziasmul. Trebuie, totuşi, să arătăm încă de la început că tocmai ce ar fi putut face singura şi sigura condiţie de izbîndă, a lipsit, şi anume : stilul.

Societate — traducerea titlului *Loyalties* din limba engleză, aproximativă în conţinutul ei de sugestie iar nu de noţiune — frămîntă destul de palid, întrucît priveşte marea creaţie de personaje, lumea bună londoneză.

Unui prinţ al bancnotelor, evreu de origine, acceptat în cercurile strălucite engleze, graţie banilor săi, fireşte, i se fură, la un castel, unde e invitat, o sumă importantă. Păgubaşul reclamă gazdei — un foarte autentic lord. Acesta deplînge şi se supune investigaţiilor poliţiei, cu o acră şi supărată îngăduinţă dat fiind că nu înţelege să bănuiască pe nimeni, în casa sa, nici mosafiri nici servitori. Amănuntele pe care le dă păgubaşul, de Levis, asupra împrejurărilor, sînt fără îndoială de o mare precizie şi puternică sugestie, în conturarea personajelor, ba ceva mai mult în ruperea a două lumi, între care, dealtfel, se va porni conflictul. Galsworthy se dovedeşte, astfel, un mare meşter în caracterizări, pe care însă nu le adînceşte, ci, folosindu-se numai de icoanele lor vii, aruncate în mintea spectatorului, le lasă schematizate, prinzîndu-le în ruajul tăios şi iute al unui senzaţional, care să ţină permanent atenţia încordată.

Astfel, acest evreu, foarte bogat şi foarte stilat, găzduit într-un castel de lord, nu se fereşte de a mărturisi, numai să se găsească, cum că banii i-a ascuns într-un pantof pe care, la rîndul său, l-a ascuns într-un dulap, cînd a părăsit odaia. Amintesc toate acestea de o veche basma vărgată, care, cu multe decenii în urmă, ascundea într-un fund de ghetto, peculiul modest al unui ancestral de Levis !... În afară de alte multe lumini, una importantă în viaţă, pentru clasificarea oamenilor, rămîne banul ; şi nu gîndindu-ne la sprijinul social şi economic pe care îl dă, ci la legătura directă şi aş spune sentimentală dintre el şi om. Sînt diferenţieri de sexe, de vîrste,

de rase cu care se încarcă sentimentul acesta atît de interesant în analiza lui — diferențe de civilizații chiar. Lucrul acesta este subliniat cu mare artă și făcut sensibil de Galsworthy, alcătuind, poate, una din trăsăturile cele mai importante ale piesei.

Hoțul, firește, nu se găsește — e numai bănuit de de Levis într-unul din aristocrații găzduiți la castel. Bănuiala evreului scandalizează întreaga castă de-a lungul piesei. Alte bănuieli însă cresc chiar dintre lorzi, alături de a păgubașului, pînă ce un fapt divers — o bancnotă numerotată, din cele furate, adusă de un om cinstit — vine să confirme bănuielile. Vinovatul se omoară, de Levis are vagi mărinimii.

Fără îndoială, o temă socială alcătuiește nucleul piesei. Importanța ei e mereu prezentă în mintea autorului, și totuși nu pe ea cade accentul. El e pus pe un fel de senzațional, de rapid schimb de situații, de goană unită — actori și spectatori — după vinovat. Cadrul acesta ridică mult din gravitatea și adîncimea pe care le-ar fi putut avea lucrarea, într-o săpare mai urmată [sic !] a caracterelor.

Strălucirea spectacolului vienez venea din acel unic ritm, pe care a știut să-l dea Reinchardt. Un fel de ciudată feudalitate, în frac și în cluburi, se ciocnea și mai violent cu trivialitatea de fond a lui de Levis. [...]

Luigi Pirandello

HENRIC AL IV-LEA ŞI ŞASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR

Turneul soţilor Pitoëf ne-a adus cu el pe Pirandello în ceea ce are mai izbutit opera sa : *Henric al IV-lea* şi *Şase personaje*... Şi deziluzia publicului a fost mare. Bieţii Pitoëf au plătit cu succesul lor, îndrăzneala de a-şi fi legat soarta, în epoca de tranziţie, şi mai ales la noi, de drama „îndrăzneţului" scriitor italian.

Un renume domol, cu aripioare roz-albe a zburat şi deasupra meleagurilor noastre, vestind pe Shaw şi Pirandello. Toată lumea a făcut credit bănuind, mai ales celui din urmă, care are mai puţin mania piesei de costum — lucru în definitiv destul de plicticos, de vreme ce toţi francezii îşi îmbracă „nemţeşte" eroii — o operă mult mai comodă decît era în realitate. Cînd, în sfîrşit, Pirandello ni s-a înfăţişat piruetînd sub capă, ca un sicilian ce este, cu gustul farsei sinistre care merge de multe ori pînă la grotesc — favorită categorie estetică a dramaturgiei moderne de pretutindeni, cu izvoare în discreditatul expresionism —, cînd, ca toţi marii chinuiţi moderni ni s-a înfăţişat rătăcind, în mare maestru, e adevărat, prin pădurile monstruoase din regiunile veşnicilor înserări ale sufletului omenesc, dibuind printre liane de amintiri şi tendinţe contrarii, de la impudoare şi animalitate pînă la fulgerul albastru al insesizabilului gînd de-o clipă, cînd l-au văzut, în fine, lucrînd atent la această algebră omenească, dezamăgirea a fost mare.

Căci cu Pirandello, drama încearcă eliberarea ei din tiparele minore, eliberare care întotdeauna şi pretutindeni, în ultima fază a „teatrului amuzament“ a fost privită cu ochi răi, de marele public.

Evenimentul precis : dragostea sau ura lui Ion, înconjurat de scaun, perete sau copac a fost hrana cea mai sigură pentru dramă. Material prim bine conturat, acţiune bine şi explicit înlănţuită. Şi în rezumat toată lupta vremilor moderne încoace — care în mod aproximativ se poate fixa ca un început într-o anumită parte din opera lui Strindberg — n-a constat în altceva decît în difuzarea acestui fapt precis, în deplasarea lentilei, care, ce e drept, încetoşînd imaginea miniaturizată din focar, să mărească totuşi cîmpul de înţelegere şi utilizare al dramei.

Lucruri mai puţin lesne de transcris în situaţii dramatice, amabile sufletului nostru, simple, izolate, impresionante în blocusul conglomeratelor lor sufleteşti, au căzut în ultimul timp, aruncate cu voinţă în plasa simplistă a dramei, şi lucrul extraordinar, materia aceasta anorganică a reuşit de multe ori să rupă plasa. Aci se rezumă aproape întreaga tragedie a dramei moderne, a dramei neizbutite încă, în mare parte. Ceea ce muzicii, liricii ba chiar plasticii îi e îngăduit, dramei nu i se cade încă.

Dar Pirandello s-a încăpăţînat. Şi ajutat de noroc şi geniu a izbutit să intre într-un făgaş în care duce după el pe orice pasionat al excursiilor periculoase, luminînd calea cu un robust simţ al realului, cu un contact continuu cu pămîntul, ceea ce îi permite să întrebuinţeze pentru lucruri extrem de fragile, formula dramatică.

Cred că Pirandello izbuteşte cel mai mult în drama renăscută a vremurilor noastre, pentru acest motiv. La el îmbinarea — ca procedeu — a unui Platon cu un cinematograf, sinteză enunţată atît de adevărat şi impresionant, într-un eseu de dramaturgul german Kaiser, e perfectă şi intrată atît de mult în mijloacele sale de lucru, încît nu o părăseşte niciodată.

Acest „cinematograf“ se transcrie în bună aplicare de literatură dramatică printr-un anumit realism, care, singur, face posibilă supraconstrucţie din material gingaş şi ireal, realism care se înşurubează în scînduri ca suport pentru cadrul pla-

tonic al dramei, după cum spune Kaiser. Şi dacă apropierea între simetria a două opere deosebite prin natura lor ne e îngăduită în formula ei cea mai evoluată — care ar fi drama pirandelliană — drama modernă ar semăna cu scena medievală, sau cu tablourile lui El Greco — în care contele d'Orgaz, de pildă, pe o aceeaşi pînză trece de la real la ireal.

Pe o simplă poveste de dragoste care ar fi putut da şi o melodramă şi o banală piesă de salon, în *Henric al IV-lea*, Pirandello construieşte o tragedie, tragedia acului nesigur al busolei sufletului omenesc care printr-o simplă deviere la dreapta sau la stînga poate să schimbe o lume întreagă.

Toată divagarea lui Henric al IV-lea de care se leagă şi lumea ireală a nebuniei lui şi lumea reală a lumii lui de odinioară e în luptă pe două planuri, ceea ce face ca piesa să trăiască mereu în două registre deosebite. Un accident de călărie, de mult, o piatră care l-a lovit la cap pe erou, şi trecutul trece pe o nevăzută şi tragică culisă în locul prezentului şi fruntea tiparelor reale se luminează de alte culori.

Prin tema arbitrară şi eliberată din *Şase personaje*... aceeaşi idee se reia şi în drama aceasta : ficţiunea sau evenimentul închis în tiparul trecutului sînt singurele adevăruri. Realitatea e îndoielnică şi bună numai ca un limbaj convenţional al dramei, pentru a ne înţelege între noi, am adăuga bucuros. Iată o idee fundamentală a lui Pirandello, pe care s-a încercat să o exprime cu aparatul puţin mlădios al dramei.

Prima ei latură — ficţiunea — o demonstrează prin *Şase personaje... ;* a doua — evenimentul — prin *Henric al IV-lea*. Ele singure, aceste două feţe ale vieţii sufleteşti, dau siguranţă. Evenimentul, luat din istorie, e închis între două paranteze sigure şi cunoscute, de vreme ce e pe de-a-ntregul petrecut, ceea ce îi dă o definitivă structură, o limitată întindere, din care rezultă un simţămînt de încredere, de certitudine. Orice arabesc ai scrie, întîrziind în amănuntul acestui eveniment, ai mai dinainte întreaga lui gamă cunoscută, extremele cuprinzătoare prestabilite, realizate, şi poţi oricînd zigzaga prin el, fără ca timpul — conceptul fundamental în cosmosul pirandellian — să-ţi păstreze fatalele lui surprize.

Ficţiunea, personajul creat în abstract dă, de asemeni, sentimentul acesta de încredere. Viaţa lui e conturată. Totul se zbate, trăieşte în cuprinsul perimetrului său, trasat odată pentru totdeauna. Sînt cele două forme ale vieţii — la întîmplare apropiate — dătătoare de certitudini. Sînt singure reale ca fiind liniştitoare şi hotărîte.

Restul, ceea ce ni se pare nouă realitate, nu e decît trecere prin tipare — care se păstrează pentru înţelegerea dramei — unghere de surprize, fiind în permanentă devenire şi transformare.

Pe temelii sigure, se înalţă eterul operei pirandelliene.

Singură depărtarea, în jocul celor două paralele care-şi strîng cleştele pe zare, netezeşte perspectivele, precizînd conturul evenimentelor. Numai în perspectiva bucăţilor mari de vreme trecută, epocile şi-au căpătat numele ce le statornicesc în istorie. Tirania amănuntului contimporan, alături de atîtea alte tiranii, împiedică întotdeauna selecţionarea specificului şi pronosticarea asupra consecinţelor lui. Astfel, cine ar fi bănuit sub semnele neliniştitoare cu care a început veacul acesta — considerate ca „excentricităţi" pe materiale mai mult sau mai puţin importante — vestirile unor adînci prefaceri ? Cine ar fi recunoscut în „omul haotic" de pe la 1900 — astăzi de-abia astfel botezat, şi exemplificat cu tipul Strindberg în toată complexitatea lui de om şi de artist — grăuntele de turburare care avea să se înmiiască în urmă şi să facă să crească din el, ca pe o monstruoasă plantă, o uriaşă frămîntare ?

Cu încetul, ajutînd şi răsturnarea valorilor de către marele război, lumea, din planul ei, s-a dezaxat. Plinul comod de odinioară a trecut. Şi ca în orice proces de dezechilibru, între fond şi formă spaţiul acela subminător s-a creat, spaţiul care dă foc conţinutului ce rămîne din ce în ce mai puţintel, mai neînsemnat. Germenii de îndoială, care pînă atunci, peste tot, într-o lume hermetic închisă şi matematic încheiată nu-şi găseau loc, au început să mişune. Şi peste tot, în toate disciplinele spiritului omenesc, liniile simple s-au frînt, diformînd

întregul. Tot ce e nou, venit din multe izvoare îndepărtate, nu s-a asimilat încă, nu s-a transformat într-o lamură armonioasă sporită în vitalitate. Vîrteje pretutindeni, periculoase ca ochiurile de apă. Pe zarea cîmpiei întinse, pe care toată lumea astăzi e în tabără, în fața unei cetăți de luat cu asalt, stau enigmatice și închise porțile lumii de mîine sau de mai tîrziu.

În învălmășeala de astăzi, un procedeu obișnuit e reluarea unor probleme vechi pe care orice om din veacul trecut le-ar fi considerat de mult perimate. Drama, mai ales, se întoarce bucuros înapoi. Sub mîna puternicei regii contimporane, drumul acesta îi e precis însemnat. Îmbinarea celor două lumi, reală și ireală, și nu în formă de fantezie neoromantică, ci în forma cît mai învecinată de vechiul mister medieval, precizează hotărît dezlipirea ei de acea funcție de „oglindă a vieții" pe care i-o dăduse naturalismul.

Dar nu e numai această întoarcere spre mister, problema dramei de astăzi. Față de această dezlipire a ei de rolul său de imitatoare de viață, care rămîne permanent valabilă, drama în căutarea unor cît mai subțiri mijloace de expresie, găsește și alte căi.

Ea își desface încă o dată clădirea, revalorificîndu-și materialul. Și se întîmplă ca ea să găsească în această revizuire, că două dintre elemente : timpul și spațiul — elastice sub mîna celorlalte arte și împietrite în urzeala ei — astfel păstrate, să fie piedicile așezate în calea oricărei sforțări de subtilizare a limbii sale. Și atunci, în mod firesc — și aceasta va fi marea noutate — aceste două elemente vor fi prelucrate cu alte valori. Ele vor fi altfel ierarhizate, trecînd pe primul plan. Timpul și spațiul se schimbă, dacă îmi e îngăduit să scriu în limbaj de curentă terminologie, în anecdotă. Firește că nu există încă nici un model pentru această „monstruoasă" și nelegiuită inovare ; el rămîne de căutat și de realizat.

Strindberg caută cel dintîi și găsește, în parte, ajutat fiind — în epoca a doua a producției sale dramatice, care începe cu *Spre Damasc* — de robustul său simț de teatru. Îi urmează apoi toată compromisa dramă expresionistă, compromisă prin lipsa simțului de dozare și de echilibru, prin pierderea totală a suportului real, fără de care poezia dramatică devine ininteligibilă. Avînd toată atenția concentrată asupra noului element de dramatizat, timpul — în primul rînd el preocupă — i se caută o formulă pentru a-l face tangibil, a-l materializa și a-l transmite

sensibilității spectatorilor. Și se găsește, astfel, ceea ce am mai numit cîndva un „modelaj de timp“, extazul, element amorf, inexpresiv, static, izvorît din sursă lirică, iar nu dramatică.

Cînd iată că un latin, Luigi Pirandello — construindu-și opera în plină efervescență a relativismului modern, creînd conflictele, după o expresie fericită a criticului italian Adriano Tilgher, din ciocnirea dintre formele fixe și împietrite ale vieții și Viața însăși, fluidă și instabilă — se apropie de această problemă a timpului ca material principal, cu tragedia sa *Henric al IV-lea* care nu e o tragedie istorică.

Într-o vilă singuratecă din Umbria, vilă care ia proporții de castel, în timp și în nebunia lui Henric (care e Henric al IV-lea al Germaniei și un om modern), trăiește izolat într-un tipar istoric, rechemat din veacuri și țintuit acum douăzeci de ani în jurul său, astfel „preparat“, eroul. E un îndrăgostit de acum douăzeci de ani de marchiza Mathilda Spina, și tot de atunci, un rival al baronului Tito Belcredi. Un accident de călărie, un bolovan care l-a lovit la cap, a închegat într-o formă fixă viața, a oprit trecerea timpului dînd realitate absolută costumului său — Henric al IV-lea — căci era o cavalcadă costumată. Astăzi familia și doctorul specialist Genoni vin să-l viziteze și vor să-l tămăduiască. Pentru a-l cunoaște toți iau larva nebuniei lui : costumul de epocă. Pentru a-l curarisi vor să treacă viața în formele cele mai fixe, de care nici el nu se îndoiește, în portrete, pe care le înlocuiesc cu marchiza și cu fiica sa, Frida. Dar de mult nebunia nu mai e nebunie la Henric. Viața a reintrat iarăși liniștită sub formele fantastice, pînă la vizita aceasta, cînd, [în] Henric, pentru simțiminte care înfloresc din viață : dragoste, melancolie, ură... ea redevine, aparent, nebunie.

Situat în unghiul acestor lungi perspective de timp, nebunul Henric — și odinoară, cînd era, și acum, cînd joacă pe bolnavul și cînd redevine sănătos, trecător — la final, stăpînește aceste antene de vreme, cu aparențele și consecințele lor.

E ca o balanță ale cărei extremități ating ritmic două nivele, două lumi, diferite ca înălțime, în timp, o balanță la mijlocul căreia în punctul de susținere și de echilibru stă Henric.

Totul este plasat pe impalpabilul și misteriosul punct de deviație al unei conștiințe în materie de timp. Pe brațele acestei balanțe — după cum se pleacă într-o parte sau în alta — vin evenimentele costumate, colorate, încărcate de parfum de epocă

sau nu. Conştiinţa regulatoare poate să fie clară sau nu: jocul rămîne etern acelaşi. Deasupra tuturor evenimentelor schiţate numai ca teme, suprem eveniment rămîne timpul. El culisează, în două siluete magice, care schimbă totul, luînd cu el, integrînd în el, întîmplările tragice sau groteşti.

Prin el se strecoară sentimentele şi personajele: marchiza se emoţionează, Belcredi urăşte, Henric omoară pe Belcredi...

Ceea ce a făcut ca drama lui Pirandello, în ciuda acestei grele probleme înfipte într-un suflet omenesc, să izbutească, e tocmai contactul cu realul, cu omenescul, de care permanent e substanţializată problema. Pe om e aşezată imensa şi uşoara cumpănă, pe viaţa lui, pe evenimentele acestei vieţi. Ele ne-o lămuresc, deşi ele sînt adeseori desprinse şi luate în cumpănitul ei continuu. [...]

Hugo von Hofmannsthal

[HUGO VON HOFMANNSTHAL]

[...] Apropiindu-ne de noi întîlnim un personaj cu totul deosebit, care s-a închinat acestor adaptări și [a făcut] adaptări în înțelesul cel mai autentic și aristocratic al cuvîntului și acest personaj este scriitorul Hugo von Hofmannsthal, decedat acum cîțiva ani, marele estet al lumii scriitoricești vieneze.

Trebuie să spun[em] cîteva cuvinte despre el și trebuie să-l plasez în cercul lui de la început și să urmăresc personalitatea lui ca să vedeți în această cristalizare de personalitate și posibilitățile unei arte care, firește, rămîne o artă minoră dramatică, care este această artă de transpunere, pentru o altă sensibilitate, a unui subiect vechi.

Hugo von Hofmannsthal s-a născut în 1874, dintr-o familie de burghezi, la Viena. La 1894 — deci la vîrsta de 20 de ani — debutează într-un anume cerc de scriitori germani, care erau grupați în jurul unei reviste pe care o scoteau și această revistă se chema *Blätter für die Kunst,* pe românește : „Foi de artă“. Acela care era promotorul acestui cerc de esteți germani era un foarte mare poet german — căruia nu-i găsesc echivalent în altă literatură decît pe Paul Valéry din literatura franceză —, Stefan George, care a murit de curînd.

În jurul acestei *Blätter für die Kunst* se grupează o serie întreagă de scriitori : George, Hofmannsthal și alții, între care un poet cu totul necunoscut care se cheamă Max von Dauthendey, un scriitor care s-a închinat cu totul Extremului Orient,

care şi-a cules toate inspiraţiile din Extremul Orient, un călător permanent (şi din acest punct de vedere înrudit cu un alt scriitor german tot din epoca „Sturm und Drang nach Osten", Hans H. Ewers, autorul lui *Alraune*, însă cu deosebirea că acest Ewers era un scriitor cu tendinţă de roman şi nuvelă, pe cîtă vreme Dauthendey rămîne permanent un scriitor de poezie lirică de pastă densă, de multă culoare, de sufocantă atmosferă de tropice). Dealtminterea acest Dauthendey sfîrşeşte în timpul războiului, la 1917, la Java, unde căzuse prins în mîinile englezilor. Atunci între guvernul german şi englez s-a făcut un schimb de prizonieri şi mi se pare că germanii au dat 400 de prizonieri banali — ca să spunem astfel — ca să-l dobîndească pe Dauthendey, care însă nu a ajuns acasă, a murit pe drum [...]

Pe cînd la Berlin se făcea o literatură naturalistă, ca un compliment literar, estetic, al mişcării socialiste, la Viena se făcea o literatură estetizantă. Şi cel mai aprig reprezentant al acestei literaturi este dintr-o Vienă de artă imperială, care cunoaşte toate dulceţurile vieţii şi care fuge cu groază de asprimea prusacă. În Viena aceasta se trăia admirabil [...] — în revenire la cultura trecutului, într-o trecere în revistă a tuturor formelor estetice de la Antichitate, prin Evul Mediu, Renaştere, Baroc — se trăia admirabil şi frumos.

Reprezentantul acestei vieţi este de obicei Hugo von Hofmannsthal. La un moment dat, în cercul revistei *Blätter für die Kunst* — o revistă ciudată, pentru că se desfiinţa punctuaţia, litera mare şi tot ce se scria acolo, şi în special substantivele, care în limba germană se scriu cu majuscule, se scriau cu literă mică (era un fel de tăietură specială, romantică, litera era întrebuinţată în tăietură directă, în lemn, nu era culeasă din plumbul ordinar cu care se scriau pamfletele naturaliste) —, totul era închinat acestui estetism care mergea pînă la orientarea tipografică. [...] Stefan George nu a părăsit forma aceasta exterioară în poeziile sale pînă la sfîrşitul vieţii lui, şi toate volumele sale sînt scrise în felul acesta : litera mare, punctul, virgula etc. toate erau desfiinţate. Astfel încît, un articol publicat de acest ziar semăna cu o inscripţie de piatră romană, fără nici o distincţie, în care urma ca cititorul să despartă fiecare cuvînt.

La un moment dat, în acest cerc, Hofmannsthal era alături de Stefan George. [...] Nu a întîrziat însă [să apară]

deosebirea dintre unul şi celălalt, pentru că Stefan George era german, pe cîtă vreme Hofmannsthal era austriac. Stefan George a găsit un punct de echilibru precis al operei lui într-un volum de versuri care se cheamă : *Covorul vieţii*. Dincolo de acest volum, Stefan George cade într-un fel de retorism rece, într-o artă cu o anumită tendinţă, cu un fel de etică lăuntrică, distinctă, un fel de etică de procreare, care propovăduieşte frumosul din punctul de vedere moral într-o haină estetică de cea mai bună calitate şi care îl duce, în cele din urmă, într-un retorism pedant, în deosebire de Hofmannsthal care se ocupă numai de „artă pentru artă" şi care nu este în stare, organic, să ia o atitudine în cuprinsul artei sale.

Deosebirea aceasta între cele două personalităţi apare foarte frumos în acel volum *Covorul vieţii*, în care Stefan George scrie o poezie intitulată *Înlăturatul* în care el descrie admirabil temperamentul de artist şi de om al lui Hofmannsthal.

„Prin toate ai trecut : prin frumuseţe
Prin glorii şi amoruri timpurii,
Dar doar în joc. Şi-n viaţă cînd sosiră
Ţi s-au părut mai palide. Ca un ecou.
Ai aşteptat cu rîvnă la răspîntii
Nimic necunoscut n-ai vrut să laşi
Şi lacom de-a intra în orice suflet
Rămas-a gol al tău şi pustiit".

Este exact Hofmannsthal, cu această tendinţă de a se realiza în ceea ce a fost şi nu în ceea ce este şi, încetul cu încetul, să se contureze personalitatea aceasta, care trăieşte la puterea a doua.

Cîndva Oscar Wilde a făcut o teorie — pe care am expus-o şi aici —, anume că critica literară şi artistică este adevărata artă. Oscar Wilde trecea deasupra oricărei realizări de artă, trecea realitatea vieţii însăşi şi atunci transpune materialul de viaţă, din viaţă, în opera de artă deja elaborată, deja creată, şi peste această operă de artă, pe care o relua ca o viaţă bună şi autentică, supraconstruia la puterea a doua critica de artă. Exact acelaşi procedeu al lui Wilde este întrebuinţat, în toate operele lui, de Hofmannsthal. Numai că Hofmannsthal — în loc să construiască la puterea a doua critica de artă, pe care să o facă arta cea mai mare, care poate exista, — construia chiar arta propriului său temperament. De la început

încă, el rămîne cu această infirmitate și, de la început, Hofmannsthal, prin aceasta, este un scriitor minor. Îi este frică de viață ; din viață nu știe ce să ia și nu știe ce să lase — primul lucru esențial pe care îl face orice artist, totdeauna. Contactul adevărat, care consfințește autorul operei de artă, este contactul cu viața. Și cum artistul este un temperament selecționat și aristocratic, el știe, tocmai, ce să arunce, ce să ia și ce să lase, ce să autentifice în contact cu viața. Lucrul acesta, Hofmannsthal nu putea să-l facă. Și atunci, el ia totdeauna materiale diferite, prelucrate, pe care le găsește în propria lui sensibilitate, mai totdeauna de decadență, neoromantică ; o sensibilitate muzicală, de semitonuri, de șoapte, de Viena de decadență în cuprinsul căreia el a trăit.

În primul rînd, deci, ce se va manifesta din acest scriitor care va scrie pentru teatru ? Lirismul din el. Hofmannsthal rămîne permanent un liric. Nu este un autor dramatic. Acest liric însă are o străduință și anume : să scrie teatru, să perfecteze mai degrabă limba teatrului, stilul teatral stricat de altcineva, de naturaliști. Și pentru ca să perfecteze această limbă teatrală și ca să se apropie de teatru, Hofmannsthal se lasă mînat și de temperamentul său, dar mai ales de toată ambianța vieneză, unde se făcea și se face încă foarte mult teatru.

Cînd am vorbit, cîndva, despre atmosfera teatrală a Rococoului, țineți minte că v-am spus că toată lumea din Rococo făcea teatru în orice împrejurare ; se teatraliza viața pînă în cele mai mici amănunte ale ei : în saloane, la burghezi, la meșteșugari — peste tot se juca teatru așa cum se putea. Ei bine, aceeași frenezie teatralizantă a cunoscut Viena totdeauna și cunoaște și astăzi. Din această frenezie teatralizantă s-a născut și înclinarea lui Hofmannsthal de a face teatru.

Ce fel de teatru ? Teatru mare, teatru viabil ? Nu. Lucrul acesta îl precizează chiar el în *Prologul* scris la 1895 acelei suite de scenete ale lui Schnitzler, care se cheamă *Anatol*. Această prefață este scrisă de Hofmannsthal — care pe atunci scria cu două pseudonime : Teofil Norm și Loris — în versuri :

„Așadar, vom face teatru
Și juca-ne-vom pe noi —
Piese timpurii și triste
Comedia ființei noastre,
A simțirilor de azi

Şi-a simţirilor de mîine :
Formule de lucruri rele,
Vorbe lucii şi imagini,
Sentiment, pe jumătate,
Agonii şi episoade..."

Vedeţi teatrul pe care vrea să-l facă. De unde vine acest stil ? Este uşor de recunoscut lumea vieneză. Dar aceşti vienezi sînt aşa de aproape de culoare, de culise, şi aşa de departe de poeţii autentici dramatici, încît atunci cînd fac teatru, fac teatru cu gesturile actorilor ; sînt scriitori de teatru în piele de actori ; scriu teatru de amuzament şi de aci toată transfuzarea aceasta de semitonuri, de sensibilitate subţire, care, niciodată, sub mîna unui autentic autor dramatic nu va rezista la o construcţie robustă. Gîndiţi-vă la Shakespeare, ce material zgrunţuros, ce pămînt, ce lut abia dezgroşat întrebuinţează el, şi aşa trebuie făcut. Tot ceea ce este roz în [genul] liric, trebuie făcut în roşu-aprins în teatru ; tot ceea ce în [genul] liric poate apare în gris-palid, în teatru trebuie făcut în cerneală neagră, pentru că altfel nu se simte, nu trece rampa.

Teatrul lui Hofmannsthal are semitonuri şi aşa sînt toate stanţele lui. De la începutul vieţii sale — înainte de a transforma marele material (fie din Calderón, fie din cei vechi : Eschil, Sofocle sau alţii) toate lucrările acestea sînt nelegate, sînt incongruente — Hofmannsthal este, hotărît, un scriitor minor. Dar acest lucru specific, cum spuneam adineauri, vine la Hofmannsthal din ambianţa vieneză.

Şi pentru că sîntem în această ambianţă vieneză, să-mi fie îngăduit, foarte pe scurt, să reamintesc această figură a lui Hofmannsthal, aşa cum am avut nespusa plăcere şi cinste să-l întîlnesc în faţa mea şi în special într-un cerc de scriitori vienezi, acolo unde alţii erau deplasaţi şi, unde se integra perfect acest Hofmannsthal. L-am cunoscut pe Hofmannsthal în castelul lui Reinhardt la Salzburg, în 1927, în acel Leopoldskran, exact în stilul Schönbrun-ului — dăruit lui Reinhardt de municipalitatea Salzburg-ului — redus însă la jumătate şi în care erau resturile unei Maria Tereza în atmosfera încăperilor. Castelul are o *Hall* mare, cu lespezi mari de piatră, negre şi albe, ca o tablă de şah, cu mari mese rotunde de nuc, cu lectice ajurate cu cîte un îngeraş, cu o bibliotecă admirabilă, tăiată în gustul Barocului, cu nişte scări complicate, Vechiul proprietar a fost

arhiepiscopul Salzburg-ului, pe la 1801, cînd orașul a fost ocupat de Napoleon. Și de atunci a trecut castelul din mînă în mînă, pînă cînd a ajuns în proprietatea municipiului Salzburg, care, în 1921, l-a trecut ca dar omagial în proprietatea lui Reinhardt. În această bibliotecă a fostului arhiepiscop — care conținea cărțile bisericești din vechile timpuri și ale autorilor: Sf. Thomas d'Aquino, Sf. Francisc etc., cu care noul proprietar nu avea ce face — în această bibliotecă, într-un colț, erau și cărțile lui Reinhardt. De curiozitate mi-am aruncat ochiul, ca un vizitator puțin politicos și nu prea bine crescut. Am văzut acolo *Turnul* lui Hofmannsthal, în manuscris, *Visul unei nopți de vară,* în englezește și în versiune germană, care în acel an a fost montat; alte cîteva cărți și, în plus, o serie de cataloage de aparate electrice, de proiecție și altele necesare scenei. Acesta era noul locatar în vechiul castel și în biblioteca lui în stil baroc. Singurul om care era parcă de acolo, din acea atmosferă, era Hofmannsthal. În jurul lui mai erau și alți scriitori vienezi. Era acel care locuiește permanent la Salzburg: Stefan Zweig, [...] era Dimoff [...], toți distonau în acest castel. Singur Hofmannsthal era legat de toate amintirile. Atunci am îndrăznit să am o conversație cu el, care era foarte deschis, mai cu seamă la conversațiile de estetică și cultură. În epoca în care l-am cunoscut era îngrijorat de situația lui materială. Un om obișnuit să trăiască totdeauna larg, să facă trei voiajuri pe an la Florența — unde să se ducă la anticari și de unde să se întoarcă încărcat de cine știe ce tablouri și obiecte de artă — începuse să-și vîndă din lucrurile lui. Slujba pe care o îndeplinea din greu la Reinhardt — pentru că el era un stăpîn aspru, cu mîna tare, și mîna lui se simțea și în spatele omului de teatru, care lucra pentru el, — nu-i putea satisface toate nevoile. Mi-aduc aminte de o mare recepție pe care a dat-o Reinhardt în cinstea congresului internațional de critică. Firește erau servitori stilizați, cu livrele admirabile, care ne-au impresionat pe toți. A doua zi, cînd m-am dus să iau cafeaua pe marginea Saltsach-ului, unde se întîlnea toată lumea artistică, toți scriitorii îl criticară pe Reinhardt. Am auzit cum spunea unul, între cei mulți: „ai văzut livreaua aceea așa de frumoasă? Crezi că este a lui Reinhardt? Nu. Este din *Kaballe und Liebe,* care este la ordinea zilei la Teatrul orășenesc. Și toate acele costume fac fel de fel de servicii și la teatru și la castel.

Acum însă să trec la *Electra* lui Hofmannsthal.

Electra aceasta — care în efortul lui Hofmannsthal reprezintă realizarea cea mai de seamă — pentru că deşi nu a reuşit să fie teatru (*Electra* nu este altceva sub mîna lui Hofmannsthal decît un imens monolog, or, ca să fie teatru, se cere neapărat existenţa a două persoane ; trebuie să fie neapărat o ciocnire între doi oameni), *Electra* este un fir şi de firul acesta sînt agăţate cîteva lampioane mai mult sau mai puţin luminoase (Clitemnestra, Egist, Oreste), este deci un singur *jet* (?) această *Electra*. Atunci care este stilul de trecere dinspre lirism înspre dramatic în mîna lui Hofmannsthal ? Este stilul de baladă.

Această *Electra* nu este altceva decît o baladă ; aceasta este valoarea ei estetică. Rămîne s-o înconjurăm cu tot ce sufletul de decadenţă a[l] lui Hofmannsthal a simţit şi nu a reuşit să redea complet în *Electra* lui, după cum nu a reuşit să redea în toate adaptările făcute la materialul vechi.

Vorbea Hofmannsthal de vechea Myckenae, această lume tragică de aur ; pe care nu am auzit-o nicăieri mai frumos, mai viu reînviată, mai profund colorată ca în opera lui. Suarès are şi el o *Electră* şi, înainte de a descrie tehnic, îngrămădeşte tot felul de indicaţii, vorbeşte de fel de fel de lucruşoare [care] sînt foarte frumoase, dar nu au valoarea operei lui Hofmannsthal despre Myckenae. Mai este încă cineva care a scris despre Myckenae, resensibilizată, şi acesta este D'Annunzio, care a scris *Cetatea moartă*, care nu este altceva decît plasarea unui grup de oameni pe ruinele acestei Myckenae în care blestemul Furiilor trece peste pietre şi vine să nenorocească pe aceşti moderni care vin să desfacă pietrele de la Myckenae.

Dar şi la D'Annunzio, cu tot lirismul lui abundent, nu găsim nimic din concizia lui Hofmannsthal, şi atunci, mi-am dat seama nu de talentul lui, dar de necesitatea acestui temperament de a scrie, de a scrie pe material vechi şi mi-am dat seama de încă un lucru că, dacă Hofmannsthal a avut vreun geniu în viaţa lui — la scara minoră la care l-a practicat — acest geniu a fost geniul cititorului, geniul spectatorului, pentru că spre a fi cititor bun, ţi se cere să fii bun cu trecutul, sau genial. [...]

În primul rînd era un cititor de rasă, un cititor genial, un spectator genial acest Hofmannsthal. Supraconstruia însă din necesitate, pentru că liricul din el venea şi îmbrăţişa toată atitudinea lui faţă de opera de artă cu care lua contact, într-o nouă operă de artă, cum vă spuneam la început —, constru-

it[ă] la puterea a doua. Deci această *Electra* devine cu totul altceva decît a fost *Electra* la Sofocle. Ceea ce însă a făcut ca să fie altceva întreaga supraconstrucţie a lui Hofmannsthal, indiferent de unde şi-a luat subiectul, a fost stilul lui.

Hofmannsthal este cel mai mare stilist şi cel mai mare lucrător de limbă germană din cîţi a avut limba şi literatura germană de la Goethe încoace şi nu i se poate găsi decît un singur pendant în literatura universală, pentru altă limbă, şi acesta este D'Annunzio. [...] Cu acest stil german, cu această reîncărcare şi reîmprospătare a paletei germane, Hofmannsthal dă, într-adevăr, literaturii dramatice ceva care nu este o creaţie dramatică în primul rînd, ci este posibilitatea de vehiculare a materialului dramatic ; şi anume, acest ceva este un nou pathos, un nou pathos dramatic pe care îl dăruieşte Hofmannsthal literaturii germane.

Pathosul, ca să-l definesc, ar însemna acea intensificare de ton, acea sporire şi acea înălţare de muzicalitate şi de obsedare a limbii (viabilă la o epocă anumită) şi corespondent la aceeaşi epocă pentru marile curente care străbat o civilizaţie şi o formă de cultură. Ei bine, dacă acest pathos a fost viabil la un moment dat, după „Sturm und Drang" (în timpul Clasicismului german, din epoca lui Schiller), toţi cei care au venit după Schiller au simţit că a slăbit pathosul acesta schillerian. Şi era firesc să fie aşa. Schiller corespunde unei epoci mult mai abstracte şi dacă aţi lua astăzi *Wallenstein* şi alte opere din Schiller, veţi simţi efortul de pathos, însă nu direct, aşa cum l-au simţit contemporanii. Cauza este că marele Schiller şi-a transformat toată structura şi cred că spectatorii care au asistat la traducerea integrală a lui *Richard al III-lea* vor fi avut acest sentiment, pentru că tot blocul verbal, toată întorsătura retorică s-a fărămiţat, s-a deplasat în contact cu o altă sensibilitate.

Atunci vine Hofmannsthal şi face acest mare lucru pentru limba germană : retrampează, recăleşte limba germană într-un nou pathos, adecvat sensibilităţii curente, moderne, un pathos care, mult mai puţin abstract decît pathosul schillerian, este mult mai simplu în literatura lui, dar mult mai încărcat în culori.

Cu acest instrument, cu această paletă care este pathosul, care este stilul lui dramatic, Hofmannsthal trece de-a lungul întregii literaturi universale şi se acoperă astfel în infirmitatea

sa de creator la puterea a doua. Ia materialul din altă parte, îl îmbracă în acest pathos, în această limbă ; în acest stil de circulaţie contimporană şi caută să redea, astfel, circulaţiei o serie întreagă de subiecte, fie că vor fi din Evul Mediu — ceea ce se cheamă *Jedermann* — fie că vor fi de la [...] Calderón şi atunci va fi *Turnul ;* fie de la Sofocle şi atunci va fi *Electra.*

Muzicalitatea lui însă, permanenţa temperamentului liric la Hofmannsthal, era fatal să-l încline pe acest scriitor vienez de decadenţă spre altceva, şi acest altceva este acea bogată şi abundentă producţie de librete de operă.

Nu trebuie să uitaţi că Hofmannsthal a fost cel mai strîns colaborator al lui Richard Strauss şi, poate, fără Hofmannsthal, Strauss nu ar fi reuşit să scrie tot ce a scris. Edificant — şi pentru cel ce se ocupă de literatură şi pentru cel ce se ocupă de muzică — este volumul de corespondenţă strînsă între Strauss şi Hofmannsthal, prin care se poate urmări cam vreo 15 ani colaborarea dintre aceste două puteri, cu privire la o serie întreagă de opere şi în special — cum era şi firesc — pentru acel minunat *Rozen Kavalier.* Colaborarea între Strauss şi Hofmannsthal pentru *Cavalerul Rozelor* merită un întreg eseu ; o teză de doctorat în litere mi-ar plăcea să văd construită pe această problemă foarte subţire de estetică, de muzică şi de literatură în acelaşi timp, care poate să-şi găsească materialul în corespondenţa dintre Strauss şi Hofmannsthal.

Şi acum, ca să închei, ţin să vă dau două exemple din stilul acesta despre care am vorbit aşa de mult. Voi lua stilul lui Sofocle, de la cei vechi, cu pathosul lui — pentru că şi cei vechi aveau pathosul lor — şi voi lua stilul lui Hofmannsthal ca să vedeţi deosebirea de culoare şi de paletă între unul şi celălalt.

Electra lui Sofocle :

„ELECTRA : Mă ruşinez, scumpe tovarăşe, de a da frîu liber, în faţa voastră durerilor mele care par nemăsurate. Dar un sentiment mai tare decît mine mă mînă. Iertaţi-mă. Oare n-a devenit duşmanca mea cea mai aprigă, aceea care îmi dădu viaţă, mama ? Nu sînt eu oare silită să trăiesc în propriul meu palat cu omorîtorii tatălui meu ? Sînt în puterea lor...

De cîte ori noaptea, în acest locaş blestemat, pe căpătîiul meu, stropit cu lacrimile mele, n-am deplîns destinul unui tată, pe care chiar Mars, zeul sîngeros, l-a cruţat pe meleagurile

barbare, pentru ca mama mea, în tovărășia lui Egist, amantul ei, să-l răpună cu o sîngeroasă secure, întocmai cum pădurarul doboară un stejar în pădure. Singură, o tată, mă tînguiesc de moartea ta ! Și niciodată nu voi pune stavilă gemetelor mele. Ca plîngătoarea Philomelă, căreia i s-ar lua puii, voi face să răsune neîncetat durerile mele în fața castelului tatălui meu..."

Incontestabil un pathos, dar un pathos rece, aș putea spune, mitologic, un pathos de ornamentație, care nu are a face nimic cu sensibilitatea noastră.

Iată același fragment la Hofmannsthal :

„Sînt singură, vai, singură cu totul,
plecat e tata, coborît adînc
în hrubele lui reci... O, unde ești,
părinte ?

(jos către mormînt)

N-ai puterea să-ți ridici
spre mine fața ? E doar ceasul nostru,
e ceasul cînd te-a omorît femeia
și cel ce doarme în patul tău regesc
acum cu dînsa... Te-au ucis în baie
și sîngele a curs pe ochii tăi
și baia s-a aburit de cursul lui
și atunci mișelul te-a luat de umeri
tîrîndu-te cu capul înainte
picioarele în urmă, din odaie...
Privea deschis și țintă ochiul tău
în casă înăuntru... Te revăd
cum pas cu pas revii și, dintr-odată,
răsari tu iar cu ochii larg deschiși,
cu cerc regesc de purpură pe frunte
crescînd din rana ta adîncă...
Tată !
Vreau iarăși să te văd. Nu mă lăsa !
Arată-ți numai umbra
acolo în colțul zidului, ca ieri !
O, va veni și ziua ta... Precum
cad dintre stele vremurile toate,
așa cădea-va pe mormîntul tău
din sute de grumazuri sîngele !
Îți vom jertfi și caii casei tale,

ți-i vom aduce la mormînt să sufle
și să necheze în văzduhul morții
și-ți vom omorî
și cîinii toți, căci ei se trag din cîinii
ce au vînat cu tine și ți-au lins
picioarele și cărora le zvîrleai
îmbucături de carne și de aceea
va trebui să curgă sîngele lor jos
să te slujească dincolo de viață."

Vedeți imediat alt material, un material în primul rînd familiar și, ceea ce Hofmannsthal a cules din informațiile lui de aprig și foarte aplicat cititor, din istoria artei și istoria civilizației, se transformă sub mîna acestui scriitor în material poetic. Vechile obiceiuri, pe care le-a cules, cu siguranță, din cine știe ce tratat de arheologie, îngroparea alături de mort a tuturor ustensilelor sale —, obicei care vine din Egipt și a fost practicat de grecii prehomerici — cai, cîini de vînătoare etc., toate aceste lucruri peste care noi trecem, se adîncesc, prin rădăcini, în temperamentul lui Hofmannsthal, pentru că astfel este el organizat. Insensibil la contactul cu natura directă, cu viața, poate timorat în acest contact, însă larg deschis formelor de cultură și civilizație.

Și atunci, această frază, care pentru fiecare dintre noi ar fi rămas fără ecou, la el s-a edificat, se organizează, devine material de creație și devine acest material de stil pitoresc, de sensibilitate nouă, de culori, care capătă această vastă circulație în noi.

De nu ar fi fost decît că a repus în circulație nu *Electra,* dar poezia medievală, cu *Jedermann* și încă acest temperament imens îndurerat și melancolic, a dat foarte mult literaturii dramatice contimporane. [...]

Henry Bataille
și teatrul lumii „cumsecade“

HENRY BATAILLE ŞI TEATRUL LUMII „CUMSECADE"

Era pe vremea fericiţilor primi patrusprezece ani ai veacului nostru ! Parisul, mai mult ca oricînd centraliza şi glorifica în teatru. Puterea lui era atît de mare, încît, de dincolo de frontierele Franţei, alergau nume strălucite pentru a fi consacrate. Marii izolaţi trăiau neştiuţi de un public tihnit, care nu vroia să-i cunoască. Astfel scriau, pe undeva, Claudel, Péguy, poate Curel, d'Annunzio, poet bilingv, la epoca aceea, [care] izbutea să atragă atenţia asupra sa, prin extravaganţele unor spectacole ce serveau mai mult unei actriţe...

Lumea „cumsecade" nu se vroia frămîntată de probleme. O pace fericită domnea de mult în Europa, şi spectatorul nu vroia destinul omului pe scenă, ci întîmplări cu oameni, ca el. Tragedia era moartă, comedia era uşoară, şi între amîndouă, stătea „piesa de teatru", un fel de mobilă cu sertare multe în care se putea găsi orice : scrisori îngălbenite, şuviţe de păr, flori fanate, pulbere de idealism, grăunţe de paseism, regret, dor, păcat, nebunie...

Nume mari practicau genul acesta : Maurice Donnay, Henri Lavedan, Alfred Capus. Deodată, cu strălucire, apare un tînăr : era Bataille. A început ca poet liric. Publicase un volum de versuri : *Le Beau Voyage*. Pe urmă, s-a lăsat atras de teatru, unde a biruit, poate în primul rînd, prin ceea ce el însuşi numea „lirism exact", adică prezentarea cu relief şi culoare, pentru omul cumsecade a propriilor sale frînturi de viaţă, pe

care el, palid, le trăia. Surpriza acestei regăsiri, familiaritatea materialului întrebuinţat a dat teatrului lui Henry Bataille sorţi de izbîndă, de la început.

Ceea ce aducea poetul era lirismul cu măsură, fără mari zguduiri sau cutremurări. Faptele se întîmplau ca şi în viaţă, doar sunetul lor era amplificat. Dar de multe ori o anumită coardă a sincerităţii vibra atît de intens, încît împrumuta întregii lucrări o valoare care o făcea să depăşească epoca ei. E minunea darului mărunt, însă care se săvîrşeşte aci. E virtutea unei corectări imediate, din marile porniri, care pune cele mai izbutite piese ale lui Henry Bataille la nivelul şi înţelesul lumii cumsecade.

Cînd pictorul din *Modelul* întrezăreşte ascensiunea sa, la care a visat de atîtea ori mîngîind discret lacul strălucitor al trăsurilor de lux, în anonimatul său ; sau cînd eroina din *Marşul nupţial* corectează discret şi jenat legătura boemă de la gîtul amantului pentru care a făcut nebunia, se înfăţişează, duios, spectatorului corectarea neaşteptată dar sigură pentru nealarmarea lui, în care se regăseşte.

E un confort în emoţie pe care îl prezintă Bataille, într-un dozaj izbutit. Şi el şi-a primit răsplata succeselor durabile. De cîte ori scriitorul a încercat să-şi părăsească formula aceasta, socotită de el, poate, ca prea modestă, a greşit, de n-ar fi să reamintim decît acel *Fluture de noapte* transcris după ciudatele notări ale Mariei Başkirceff. Arta lui Bataille nu e arta forţelor eruptive ale sufletului şi personalităţii, ci dimpotrivă, este tocmai arta de a tăia nemăsuratul, monstruosul, sălbatecul...

Totul se petrece, pînă şi moartea, cînd vine, într-o delimitare, cuprinsă exact în claviatura artistului. E un teatru scris din emoţie şi îmtîmplările tuturor, cu un comentar de „lirism exact", după cum spune însuşi Bataille.

Aspecte din organizarea teatrului de la „Vieux Colombier“

ASPECTE DIN ORGANIZAREA TEATRULUI DE LA „VIEUX COLOMBIER"

„Ceea ce, în Parisul cel nou, abia ieşit din război, purificat de lacrimile noastre, interesează mai mult pe artiştii şi scriitorii străini, e sforţarea d-lui Copeau. Să nu ne mai ferim să o spunem, de vreme ce aceasta e realitatea. Înainte de război erau : Debussy, Salonul independenţilor, cursurile lui Bergson... ; azi, nu se mai vorbeşte în tot Parisul decît de «Vieux Colombier». D-l Copeau a înghiţit cubismul, le Collège de France şi jocurile d-şoarei Ida Rubinştein."

Iată ce scria un publicist bine cunoscut — d-l Henri Bérnaud — într-o revistă franceză de seamă, *Mercure de France,* abia cu cîteva luni în urmă.

Fireşte că de atunci lucrurile s-au mai schimbat. Vestea aceasta, care se purta, cum o scrie d-l Bérnaud însuşi, amestecată cu oarecare elemente de senzaţional, s-a limpezit. Vremea a trecut, puţină, faima s-a curăţat, ideea s-a statornicit. Astfel că azi, mişcarea de la „Vieux Colombier" desbărată de toate zgurile sale — nevoite şi neprovocate de iniţiatorii ei — începe să apară ca cel puţin un crez estetic, — deşi e mult mai mult.

Înainte de a intra în amănunţirea a cîtorva aspecte din organizarea acestei înjghebări, cred că e folositor să precizez o idee fundamentală. În lumina ei trebuiesc puse şi înţelese toate analizele care vor urma. E o idee de instabilitate, de fluiditate a mişcării, în înţelesul unei continue prefaceri. Nimic nu e

mai opus doctrinei de neoclasicism — dacă voiţi — a lui Copeau ca epitetul răsunător de : avangardă.

Într-o scrisoare, prin care îmi dădea cheia întregului mecanism de idei şi intenţii care e la baza mişcării sale, Copeau îmi spunea (nu numai că amintea, dar insista asupra acestui punct) : „...şi mai ales nu trebuie să cauţi acum să defineşti mişcarea într-o formă completă şi absolută. Ea este într-o continuă prefacere, bazată pe experienţe sincere, zilnic reînnoite şi ascultînd de toate sfaturile pe care le dă însăşi viaţa."

Acesta e lucrul ce nu trebuie nici o clipă scăpat din vedere cînd se vorbeşte sau se scrie despre teatrul de la „Vieux Colombier". Şi e fatal să fie astfel, căci Copeau a luat poziţie de intelectual — era publicist înainte de a fi director de teatru — la 1913, în prăbuşirea, comercializarea şi degradarea scenei franceze de către aşa-numitele „teatre de bulevard".

El s-a coborît la scenă ; drumul său duce de la abstract la concret.

Doctrina pe care a înfăptuit-o a fost elaborată în „camerile doctorale" de la *Nouvelle Revue Française,* din al cărei cerc făcea parte. Ea se cuprinde — enunţată de André Gide — într-o conferinţă ţinută la Bruxelles şi avînd ca titlu *Evoluţia teatrului.*

Se cuvine să rezumăm ideile lui Gide pentru a vedea cum se împletesc mai tîrziu, în realizările lui Copeau.

Trei grupuri — din trei puncte de vedere deosebite : al autorului, al actorului şi al spectatorului — aceste două din urmă „fuzionează în măsurile luate de Copeau", strîng în jurul lor toate ideile.

Întîi despre autori şi piese. Gide porneşte reacţiunea contra realismului. Cuvîntul are un înţeles specific : ar însemna descălirea oţelului prea maleabil care se îndoaie la prea multe lucrări ; descărcarea figurilor istorice, eroice şi legendare, de zorzoanele tuturor intenţiilor, de trăsăturile plate şi vulgare lăsate ca atîtea punţi gustului publicului care se urcă şi umblă prin ele ca prin statuia uriaşă a Bavariei. Îndepărtarea tuturor acestor figuri pe planul entităţilor, iată ce se cere. Aceasta se numeşte de către Gide „reacţiunea contra episodicului". [...]

În al doilea rînd, despre actori. Ideea este că : *indispensabila colaborare a actorului particularizează acolo unde autorul e generaliza[n]t.* Dau un pasaj caracteristic : Iată de ce încercarea aceasta îndrăzneaţă (reacţiunea), menire de un

Pygmalion sau de un Prometeu, o cred rezervată aceluia care cu hotărîre va săpa în rampă o prăpastie, va rupe iarăşi sala de scenă, realitatea de ficţiune, pe spectator de actor şi va scoate, iarăşi, pe erou de sub gluga moravurilor."

În rezumat, cu privire la actori, o constatare, cu cîteva exemple. Organizarea întreagă a acestui paragraf va reveni mai tîrziu, pe de-a-ntregul, lui Jacques Copeau. Tot ce vom spune despre trupa şi jocul de la „Vieux Colombier", tot ce vom putea desprinde, nu va fi altceva decît ideea de mai sus a lui A. Gide în curs de realizare.

Am pornit ascendent. A doua treaptă care ne preocupă în analiza aceasta a colaboratorilor, mult mai importantă — aci împletindu-se direct şi problema estetică — e însăşi trupa, actorii. Trupa înseamnă la „Vieux Colombier" toţi acei mai bogaţi în mijloace, care pot contribui efectiv şi direct la realizarea însăşi a idealului artistic. Am văzut o primă categorie fascina[n]tă ; din ea face parte, împreună cu meseriaşii, din punct de vedere al colaborării celei mai largi, toată lumea. Acum se suprapune o a doua — specificată : cu ea se cuprinde de la director pînă la cel din urmă care are un fond natural modelabil, toţi cei ce pot juca. Pînă aci străbate fraza, enunţată de Gide cu oarecare melancolie : actorul particularizează peste tot unde autorul e generaliza[n]t.

În mîinile lui Copeau, însă, păstrîndu-şi acelaşi conţinut, ea îşi schimbă forma. Îşi ia o chiurasă de luptă, o rezonanţă mai combativă şi anume : „tindem la decabotinizarea actorului". Peste tot, în manifestul din 1913, în orice ocazie de atunci, el are grijă să o scrie.

Şi, în sfîrşit, în al treilea rînd, despre public. Gide se întreabă cînd e vorba de acest public : *Unde e masca ?*

Răspunsul se poate desface astfel (citez) : „Cele mai strălucite epoci ale artei dramatice sînt acele în care masca a triumfat pe scenă, sînt acele în care ipocrizia a încetat de a mai acoperi viaţa" ; şi mai departe : „şi, dimpotrivă, acele în care triumfă ceea ce numeşte Condorcet «ipocrizia moravurilor», sînt acele în care se smulge masca actorului, în care i se cere nu atît să fie frumos, ci mai ales să fie natural, ceea ce ar însemna să-şi ia drept exemplu o umanitate monotonă şi deja mascată."

Vedeţi cele două alternative şi ceea ce înseamnă : masca în sală sau masca pe scenă. În cazul „artei bolnave" un tragic

numai al situaţiilor a înlocuit traficul mare al caracterelor. Legaţi ideea aceasta de gîndurile despre actori care au infirmitatea particularizării, şi începeţi, cred, să vedeţi apărînd oarecum configuraţia analitică a teatrului împotriva căruia Gide îşi porneşte reacţiunea. Acestea ar fi abia enunţate ideile lui Gide. După ce am văzut, astfel, ceea ce reprezintă teoreticeşte doctrina, să vedem cum a adus la viaţă Copeau tripticul acesta canonic.

Am ajuns, astfel, la cele de mult anunţate (cînd am spus că e mai mult decît un crez estetic), la zona aceea de transformare şi de reorganizare socială, pe care Copeau a visat-o în jurul reformei estetice centrale care e însuşi spectacolul. Aci facem legătura cu postulatul teoretic al lui Gide, într-o accepţie ciudată, e drept, minoră, dar totuşi în spiritul mişcării : teatrul trebuie îndepărtat de viaţă.

Gide se gîndea — poate la actor — sigur şi în prima linie la creator, la poetul dramatic.

Admiteţi însă că autorul a produs în constrîngerea aceea necesară artei, că a parvenit să creeze caracterul căruia actorul, desbărat de particularism, ar reuşi să-i împrumute tragicul.

Ar putea oare rezultatul — care nu e altul decît tot spectacolul — să-şi recapete prestigiul cel nou, să fie încărcat de atmosfera impunătoare, să facă un pas înainte spre reabilitarea teatrului numai în acest fel ?

Poate da, poate nu. Copeau a crezut că nu. El, cel care a fost chemat să regulamenteze oarecum legea aceasta, a crezut că e necesar să-i împingă efectele pînă în cele mai mici amănunte. Pentru el, teatrul e o clădire întreagă, o instituţie socială, un organism. A crezut că toate drumurile care se întretaie şi se împletesc în întunecimile lui sînt chemare să modifice, să potenţeze sau să devalorifice rezultanta finală care deşi cu totul de altă natură, e legată aproape invariabil de reziduurile ei.

Fermenţii de erezie, despre care vorbea odată domnul de Weck (un comentator al mişcării), privind la cea mai neînsemnată şi anonimă parte a lucrătorilor unei opere de artă, l-a îngrijorat de la început pe Copeau. În gîndul şi în necesitatea sa de izolare, a tras un zid între însăşi baza operei sale şi restul lumii teatrale. Cum însă cerinţele acestea imperioase ale idealului său intrau în conflict cu însăşi realităţile vieţii, Copeau nu s-a ferit a căuta în alte părţi, oricît ar părea de ciudat, elementele acestea adăugite, o soluţionare a greutăţilor ivite.

A dublat, astfel, atelierele unui teatru cu un adevărat comerţ al tuturor branşelor sale, oricît ar părea o asemenea împreunare de bizară. Gîndiţi-vă, totuşi, la industria acelor fraţi benedictini — Copeau, prin îndrăzneala inovaţiilor şi, mai ales, prin apriga sa pasiune, ca şi prin retranşarea în întreaga sa operă, aminteşte adesea ordinele religioase —, şi nu vă veţi mai mira. Îmbinarea aceasta cinstită, făţişă, a celor spirituale cu cele materiale e *o trăsătură din cele mai caracteristice ale mişcării*. Va reveni încă, îndată ce vom vorbi despre actorii şi trupa de la „Vieux Colombier". Astfel, prima treaptă a colaboratorilor sînt meseriaşii.

În ultima sa scrisoare, îmi spunea : „Cu privire la exigenţele mele referitoare la actori, ele au fost pînă azi, în sensul unei reforme interioare. Am încercat pur şi simplu să creez un mediu în care să fie suficient numai ca trăind, actorul să simtă cu încetul, dezbărîndu-se de apucăturile sale derizorii şi să se găsească moraliceşte reînnoit". Şi aiurea : „Era necesar să trăim izolaţi — a spus Gide — «Arta trebuie îndepărtată de viaţă, departe de atmosfera şi moravurile teatrale». Am înţeles că nu vom putea încerca nimic trainic dacă, mai înainte de orice, nu vom reuşi să grupăm oamenii apoi să le dăm o direcţie, *să le inspirăm un acelaşi fel de a simţi şi a gîndi,* o singură voinţă, şi, mai ales, apucăturile unei amiciţii profesionale în armonie cu scopul pe care-l avem de îndeplinit". Şi fără să vrei, după cum am spus, te gîndeşti la o confrerie, la un ordin.

Toţi actorii de la „Vieux Colombier" au făcut mai întîi, laolaltă, jurămîntul de umilinţă ; şi-au şlefuit sufletele noduroase pe care li le-a dat natura. Copeau a reuşit să frîngă un lucru imponderabil, care azi nu mai loveşte decît la suprafaţă, într-o mie de bucăţi, şi să împărtăşească pe fiecare cu partea sa, a reuşit să facă din poezie o putere.

Şi gîndul ţi se îndoaie şi te fură pînă la olarii aceia îndepărtaţi ai Greciei care, şi ei s-au adunat şi au sacrificat pentru un lucru aşa de mic : să pună peceţile desenurilor lor, care să dovedească cumpărătorului îndepărtat din Italia, că untdelemnul şi vinul din pîntecul amforei e rod din văile Heladei. Gîndul e mic, dar a adus pînă la noi, în roş şi negru, miniaturile şi numele lui Diphilos.

Motivul, la Copeau, e pur estetic, formula deservită e însă aşa de severă, încît ajungînd la pragul realizării ei, are ca

reflex : aproape crearea *unei întregi zone sociale noi.* E ca o dublă înlănţuire de [la] cauză la efect ; e ca un cerc viţios.

În realitate, renunţarea aceasta miraculoasă a fiecărui actor la tendinţa sa derizorie de particularizare se vădeşte în spectacolele de la „Vieux Colombier" printr-o omogenitate compactă, printr-un bloc al interpretării, pe care se poate sprijini în voia sa creaţia poetică. Dorinţa lui Strindberg ca actorul să nu scoată capul prin rol, a văzut, în sfîrşit, lumina zilei.

Interpretarea lor e ca o materie plastică, în care se mulează configuraţia operei dramatice.

Fiecare e la locul său. Nimeni nu îndrăzneşte ca, de obicei, să ia jumătate din locul vecinului său pentru simplul motiv că lui i-a căzut un relief mai pronunţat. La „Vieux Colombier" nu există nici stele, nici vedete. Aceasta nu exclude, fireşte, diferenţierile naturale între talente. Reforma lui Copeau a tins la un lucru : *a da mai multă cuviinţă talentului actoricesc.* A-l face să înţeleagă, că oricît ar fi de mare, prin esenţa artei sale e minor ; că, în teatru, poetul cînd e mare sau mic, înainte de orice e tot el, poetul, cum ar fi în lirică sau epică. [...]

Rezultatul ? O pluralitate de nivele. O mînă de personaje care, deşi legate între ele prin acţiune sau atmosferă, îşi deapănă rolurile la diferite înălţimi, alergînd zadarnic unul după celălalt ca să se întîlnească — o interpretare, ca un drum desfundat, pe care piesa şchiopătează şi-şi frînge gîtul.

Veţi întreba : dar regizorul ? Fireşte. El e ca un şef de orchestră : caută să armonizeze pe cît poate. Nu uitaţi însă că un obicei a stabilit că tocmai în materia aceasta gingaşă, elementele să se strîngă din cele patru colţuri ale întîmplării.

Şi tocmai pentru ca să se ferească de aceste dezastre, Copeau s-a claustrat şi şi-a izolat trupa de restul lumii teatrale. Şi procedeul întrece ca efect atingerea numai, a unui ideal artistic ; automatic el împlineşte şi un altul : pe acela de revalorificare *reală* a actorului în societate.

Prin aceasta, reforma sa capătă o importanţă deosebită ; ea are mai mult decît o însemnătate estetică : pentru o anumită clasă, ea dobîndeşte şi o mare valoare socială.

Eugene Gladstone O'Neill

După Oscar Wilde şi Bernard Shaw, E. G. O'Neill, este al treilea irlandez care a spus un cuvînt hotărîtor în drama modernă şi aceasta în legătură şi cu o mai largă circulaţie şi o cunoaştere tot mai preţuită din partea publicului, căci altfel, ar trebui neapărat, în lotul deosebit al dramaturgiei irlandeze — de renaştere celtică după cum s-a mai numit — să asociem de îndată numele mai înceţoşate, mai puţin cunoscute, dar nu mai puţin mari ; ale lui W. B. Yeats şi Dunsany.

Ştim că îndeobşte E. G. O'Neill este de căutat în capitolele rezervate literaturii americane. Dar nu numai numele său şi nu numai recenta replantare a tatălui său peste Ocean, ci substanţa însăşi a sufletului şi artei sale dezvăluiesc în el pe irlandez. Se poate spune că O'Neill este un scriitor de material american, cules din experienţa şi afundarea sa aventuroasă în toate pînzele largi de viaţă americană ; neliniştea însă, rezonanţele şi problematica, lunecarea de-a lungul operei, de la realismul de început prin forme violentate de dramă — care mergeau chiar cu bună ştiinţă pînă la drama irealizabilă scenic (cum ar fi *Rîsul lui Lazăr*, pentru a trece mai tîrziu înspre *Straniul interludiu* şi *Din jale se întrupează Electra* — prin toate, cu un fir de misticism simbolic, din ce în ce mai îngroşat şi neîncetat asociat unor alte elemente în drum spre formule noi, trădează originea irlandeză şi integrarea într-un cerc de preocupări ale problemelor dramei europene. De asemeni, soluţiile

de melodramă, de care O'Neill nu se teme — denumindu-se singur „tigaia de amalgamare a noilor metode" — sînt, iarăși, în cea mai bună tradiție a predecesorilor săi, de mari succese. Atît Wilde cît și Shaw au făcut apel neîncetat la aceste formule robuste și sigure, pe scenă. Vălurile de acoperire, firește, sînt multe și felurite, la fiecare dintre ei. Iar cel care e cel mai neliniștit și într-o veșnică cercetare, care nici astăzi nu s-a oprit, e tot O' Neill. Meșteșugul l-a învățat din practica vieții de teatru și în formulă realistă, într-o serie de piese într-un act. După ele, cea dintîi lucrare de proporții mai mari și de la început izbutită este piesa reprezentată de Teatrul Național : *Dincolo de zare.*

Lucrarea s-a născut în binecuvîntatul an, pentru O' Neill, 1920, cînd alte două piese îi stau alături : marele succes : *Anna Christie* și *Împăratul Jones.* Au urmat drumul printr-un [timp] neliniștit în căutarea formei din *Maimuța păroasă* și hățișurile apoi, pînă la piesa de lectură, teme ale unui om adînc și dramaturg neliniștit în căutarea formei din *Marco Millions* — Marco Polo — și *[Rîsul lui] Lazăr,* pentru ca în *Straniul interludiu* să ajungă la un moment de echilibru al forțelor și preocupărilor. Iar după, deodată, cu *Din jale se întrupează Electra,* să intre într-un rar și autentic exemplu de tragedie, de valoare universală. O' Neill, în creație, rămîne exemplul cel mai viu al neîncetatei probleme de formă și încercările ei, în drama modernă.

Dincolo de zare, la un autor într-o asemenea neîncetată transformare, este o stație ce poartă înălțimea lui de atunci. Este tragedia fraților Robert și Andrew Mayo, fiii fermierului James Mayo, în cadrul fermei părintești. O dragoste — aceea a lui Robert Mayo cu Ruth Atkins, țărancă și ea — schimbă destinele fraților, falsificîndu-le. *Dincolo de zare* rămîne nostalgia lui Robert și de dincolo de zare nu vine nimic, care să schimbe greul și țărîna din puternicul Andrew. Neamul se macină cu încetul, pe asemenea ursite schimbate, pînă la moartea lui Robert și blestemul ce rămîne, ca o dorință, din gura mortului, pentru Andrew și Ruth. La epoca aceasta, în *Dincolo de zare,* puterile și destinele, care vin din om și din toată lumea înconjurătoare, n-au crescut încă sub mîna lui O'Neill, din adîncire și frămîntarea formei, pînă la înălțimile mitice din *Electra...,* de pildă. Mai e încă un romantism al evadării, care, încleștat pe fapte, aduce melodrama, înăbușită,

firește, de realismul săvîrșirilor, nelipsit însă și de încordatele stări lirice pe care mai ales priveliștea sau amintirea mării, le împrumută. După cum prea bine spunea autorul despre el, toate formulele le amestecă în această lucrare timpurie, însă într-un perfect dozaj.

Un instinct sigur și precis al arhitecturii dramatice îi dă posibilitatea lui O'Neill să exprime mai ales lunecări sufletești și să dezvăluiască surpriza fiecărei scene, ceea ce o face vie și plină de interes, printr-o neașteptată întorsătură, ce se încheagă pentru înțelegerea spectatorului, cu o replică sau cîteva gesturi. Cu aceste unelte rare de dramaturg se construiește piesa și se pornește la drumul lung al tuturor pasionatelor încercări.

Bine s-a făcut reprezentîndu-se o piesă din începutul acestei cariere, care, oricum, cu lucrările mai tîrzii, cînd se vor reprezenta, va aduce nedumeriri pentru marele public.

Acum și aci totul e accesibil, cu un cîștig mai mult : acela al unei neliniști de adînc ce se va preface în cețuri și furtuni — deocamdată însă la îndemîna pasionatelor lesniciuni și înțelegeri. Piesa prinde cu un plan și neliniștește cu altul. E cea mai bună introducere în O'Neill. [...]

PATIMA DE SUB ULMI

Nu e nici un an, de cînd, întîmplător, asistam, la Milano, la reacţia cu totul deosebită decît la noi, a publicului italian, faţă de lucrarea lui O'Neill : *Patima de sub ulmi.* Bragaglia studiase bine piesa şi pornise în turneu prin întreaga ţară (trebuie să mărturisim însă de la început că spectacolul era departe şi ca interpreţi şi ca decoruri, de prezentarea deosebit de îngrijită de la teatrul nostru, iar realismul robust al scriitorului irlandez, de inspiraţie şi material american, găsise în trupa italiană alunecarea înspre un verism atît de mult la îndemîna actorilor). Întîmplările brutale din lumea fermierilor, scormonite pînă în adîncul patimilor şi încleştărilor, erau cu greu suportate de publicul milanez, care îşi manifesta zgomotos indignarea, iar Bragaglia, la rîndul său, era indignat pe cetatea ambroziană, declarînd-o ca pe cea mai neînţelegătoare lume de teatru... Şi iată că, aceeaşi piesă, la Bucureşti, cu fireştile variaţii de interpretare, nu însă atît de categorice, încît să falsifice înţelegerea textului, se bucură nu numai de o ascultare atentă, ci şi de o deosebită preţuire. Este adevărat că trăim astăzi, pe scenele Capitalei, momentul O'Neill. Această „tigaie de amalgamare a tuturor formulelor dramatice", după cum el singur s-a numit cîndva, simplifică, prin propriul său cuvînt, înţelegerea. Că foloseşte alături de replica naturalistă, străveziul simbolului, că aruncă braţe întregi de lirism nelegat, simplu, neaşteptat, senzorializat, mai ales, alături de o încordată acţiune

frîntă deodată, că turbură cu zvîrlituri expresioniste un desen ; că rupe un personaj în plină evoluție pentru a-și păstra efecte și mai mari pentru mai tîrziu ; că trece prin una din cele trei mari cadre : pămînt, mare sau cer, luînd pe om cu el și desfăcîndu-l după simplitatea instinctelor sale, O'Neill e întotdeauna sigur de izbîndă, ca orice priceput om de teatru, după cum s-a dovedit din primele lucrări de acum două decenii, pentru că păstrează întotdeauna la fundul lucrurilor o bucată grasă de melodramă. Și astfel, el mulțumește publicul și astfel sînt mai ales mulțumiți directorii de teatru, care îi iartă poezia și înalta interpretare a lumii, pentru siguranța aceasta a succesului adusă cu el. Descoperit de curînd, O'Neill astăzi, la București, stă în clipa de trecere din cîntărirea inițiaților în cererea marelui public.

Lucrările lui cele mari, pe construcții de alte proiecții, oricînd posibile la un îndrăzneț și lacom ca el *(Straniul interludiu* și *Electra)* așteaptă și cred că vor fi văzute pe curînd pentru că o'neillismul tinde să ne cucerească metodic, pe trepte de trecere și de aclimatizare, neriscînd la noi deziluzia lui Bragaglia.

Patima de sub ulmi, scrisă la 1924 — deci patru ani mai tîrziu decît marele său succes *Anna Christie* și *Dincolo de zare* —, este un cîntec al puterii și al nebuniei avutului în același timp. Bătrînul fermier Ephraim Cabot, puternic și din fire, dar și din bărbătești iluzii la șaptezeci de ani trecuți, are copii din două căsnicii, băieți, o fermă și se duce să-și ia și o nevastă nouă și tînără, pe Abbie. Puterea e Ephraim. Nebunia posesiei iese din fermă, însă, care, în felul acesta, joacă rolul unui adevărat personaj, aproape ca palatul Atrizilor din Argos, în *Agamemnon* al lui Eschil. De acolo vine blestemul. Bătrînul declară că ferma e a lui ; că dacă ar putea, ar lua-o cu el în mormînt, povestind pasionata deșțelenire și despietrire a ogoarelor ; Eben, fiul din a doua căsătorie, afirmă că ferma e a lui, adusă de mama sa, astăzi moartă, iar Abbie nădăjduiește că ferma va fi a ei, căci numai pentru asta s-a măritat. Fiii cei mari, Simion și Petru, au plecat în California după aur. Și iată acțiunea de încordat între cei trei rămași. Fiecare

trage ferma de partea lui. Abbie simte că pentru a o avea va trebui să-l înduplece pe Eben, fie chiar pînă la a-l înşela ; dîndu-i-se. Şi patimile încurcă sau ajută jocul lăcomiilor. În cele din urmă, femeia îşi ajunge scopul şi are un copil cu Eben, pe care îl trece ca al tătălui său. Cînd află însă Eben că a căzut în cursă — [că] noul născut asigură ferma lui Abbie — vrea să plece. Abbie s-a prins însă în dragoste şi pentru a-şi reţine iubitul, omoară copilul. Mama îşi mărturiseşte crima. Legaţi cum sînt de patima ce a crescut pe sub ulmii fermei, Eben trece alături de ea, în povara pedepsei, bătrînul îi smulge din inimă pe amîndoi, se trezeşte într-o dumnezeiască şi tîrzie limpezire şi rămîne ibsenianizant, singur şi tare, pe cînd cei doi îndrăgostiţi pleacă în lanţuri. Aci, în treacăt, o observaţie ; este adevărat că O'Neill nu-şi face prea multe scrupule cu privire * la metode şi procedee şi el însuşi o declară. Totuşi caracteristic temperamentului său de scriitor, deci ţinuta operei întregi, se remarcă prin lipsa oricărei orientări apriorice, prin lipsa oricărei tendinţe tematice mai ales ; fraze caracterizînd situaţii şi personaje se pot găsi în el, cu fel de fel de ecouri. Nu trebuiesc însă astfel aşezate şi redate încît să se atribuie autorului, mai ales în încheiere, o atitudine care nu e a lui. Singurătatea lui Ephraim, O'Neill n-a vroit-o singurătate ibseniană, ideologică, şi nici nu era de substanţa însăşi a personajului.

Compoziţia dramei este îndrăzneaţă dar sigură. Autorul nu se teme în a lăsa oarecare încetineală în începuturi. O largă prezentare, epică aproape, deschide piesa şi pune premisele, pentru a se strînge, pentru a urca într-adevăr dramatic şi în siguranţă melodramică la sfîrşit. Ceea ce, după părerea noastră, alcătuieşte însă noutatea şi îndrăzneala şi marea artă a lui O'Neill este încheietura sufletească cea mai de afund, şi anume scena din camera mamei lui Eben, cameră neumblată, păstrată în amintire filială şi în realitate neatinsă şi care e aleasă de Abbie pentru puterile nelămurite ce cresc din ea şi sînt chemate în ajutor în a-l supune pe Eben dragostei de femeie.

* În textul de bază : „cu privinţă".

Trecerea aceasta dintr-o maternitate în alta prin acelaşi tipar ; amestecul de amintire, nădejde şi patimă în acelaşi cuprins ; bărbatul, dat factor comun, de femei germinative, în puterea naturii ; bărbatul fiu, care cu gîndul la mamă şi aproape pe mormîntul ei devine amant şi tată, într-o paternitate ce trebuie să rămînă necunoscută, iată împletirea care, sub mîna lui O'Neill, foarte mare scriitor, capătă o adîncime şi o majestate, ce te duc departe, pînă la rădăcina vremurilor şi a lucrurilor să simţi şi să trăieşti minunea aceasta a femeii. [...]

„Fenomenul O'Neill", la Bucureşti, a fost surprinzător. În foarte scurtă vreme scriitorul, descoperit, a fost adus la cunoştinţă cu febrilitate şi cu multe lucrări, de cîteva scene, şi iată că acum Teatrul Naţional, el însuşi, vine să încununeze această mişcare, jucînd cu o rînduială nouă în timp, ateniană sau bayreuthiană, şi cu o grijă şi muncă specială opera de majestuoasă ţinută şi cuprinzătoare proporţii a scriitorului irlandez : *Din jale se întrupează Electra.* Era aproape o datorie a Teatrului Naţional să înfăţişeze lucrarea reprezentativă în dimensiuni şi efort a teatrului modern, în aceeaşi măsură în care, cîndva, s-a reprezentat şi Paul Claudel. Şi ne bucurăm pentru că Teatrul Naţional a ajuns astăzi la un atît de înalt nivel artistic, prin preocupările şi realizările sale, încît e singurul chemat să arate şi să iniţieze în marele teatru al lumii.

Din jale se întrupează Electra este o cuprinzătoare desfăşurare dramatică, articulată din trei lucrări şi anume : *Întoarcerea din război,* în 4 acte ; *Prigoniţii,* în 5 acte ; *Stafiile,* în 4 acte, deci un spectacol în 13 acte. Începe la 5 după-amiază şi, cu scurte pauze, sfîrşeşte la 10 şi jumătate seara ! Şi publicul ascultă cuminte şi încordat. Şi astfel, judecînd de la început încă, pe elemente exterioare, se găseşte o primă asemănare cu tragedia antică. Dar identitatea aceasta trebuie să meargă şi mai departe, în structura lucrării, ba şi în ideea ei. A avut-o, fireşte, şi autorul şi o reiau toţi comentatorii şi înfăptuitorii.

Autorul, mai întîi, a năzuit mărturisit, printr-o fidelă simetrie a materialului, să se apropie [de] * elini, şi în special de Eschil, şi anume de *Orestia* acestuia, articulată şi ea din trei părţi : *Agamemnon ; Hoeforele* (sau *Aducătoarele de prinosuri*) şi *Eumenidele*. Apoi ideea însăşi — un blestem al unui neam întreg urmăritor de spiţe din ce în ce mai îndepărtate —, un blestem total care să cuprindă şi locul vieţuirii acestui neam, palatul sau casa, ne stă în faţă. La Eschil sînt Atrizii ; la O'Neill sînt Mannonii. Mai departe chiar personajele sînt perfect identificate prin acţiunile lor cu cele vechi : generalul Ezra Mannon e Agamemnon însuşi ; soţia lui, Christine, e Clitemnestra ; Lavinia, fiica lor, e Electra ; Orin, fratele ei, e Oreste ; Adam Brant, marinarul, e Egist. În afară de acest grup principal, apropierile se pierd, deşi cîţiva tîrgoveţi şi vecini ni se spune că ar fi forma închircită şi modernizată a corului de odinioară. Autorul astfel şi-a aşezat în jur materialul şi şi-a fixat gîndul. Comentatorii au spus că astfel s-a înnoit tragedia [...] în vremurile noastre. Toate elementele exterioare, toate simetriile şi aproape şi formulele merg într-acolo. Rămîne să vedem însă dacă într-adevăr lucrul este exact, adică, dacă tragedia a reînnoit ; dacă a reînnoit neapărat într-o resfrîngere de tipar eschilian ; dacă egalează sau depăşeşte modelul elin sau dacă este numai o foarte puternică lucrare, tragică prin materialul ei şi viziunea autorului, realizată în afară de orice atingere organică cu lucrarea eschiliană de la care împrumută numai o atitudine şi prin rîvna şi încercarea de prezentare a autorului, o identitate de personaje şi de situaţii.

Eugen O'Neill e de origine irlandez, deci dintr-o ţară care a dat scriitori cu o adîncă sensibilitate şi cu largi şi noi viziuni omeneşti : Bernard Shaw, Oscar Wilde, Synge, lord Dunsany. Eugen O'Neill este însă un scriitor de lume şi material american, în înţelesul cel mai complet al cuvîntului, străbătînd în anii uceniciei pămîntul şi marea ţării sale de adopţiune, întîlnind oameni feluriţi, de toate rasele şi profesiunile. Din diversitatea aceasta omenească a unui întreg continent, el a scos şi tipuri reprezentative, care depăşesc ca năzuinţe şi structură intimă lumea americană ; din nesfîrşitele întinderi el a creat pe fermier ca pe un tip de om, opus mai întotdeauna celuilalt tip, marinarului. Sînt două forme de viaţă care sub mîna lui

* În textul de bază : „şi".

O'Neill stau şi descifrează viaţa, în prezentarea ei directă, mai întotdeauna pe fapte, cu sfîşieri însă, făcînd loc evadărilor, încercărilor de lămuriri şi de înălţări cu o anumită tensiune sufletească, pe care irlandezul o adaugă omului de experienţă americanizantă. Iar ca formaţie, O'Neill este un autentic om de teatru, dublîndu-se numai cu un scriitor. Astfel fiind, pe o tehnică mai dinainte fixată şi experimentată, el va altoi o experienţă a vieţii şi exprimarea ei, în neîncetată prefacere. Un stil al său scriitoricesc, O'Neill n-are. În el se găsesc numai teme ale unei anumite predilecţii, neîncetat adaose, perfecţionate, întregite. Prin toate aceste adaosuri, dramaturgul ni se înfăţişează cu o trăsătură caracteristică : eclectismul. E un lucru pe care singur îl mărturiseşte şi despre care am mai scris. Şi poate mai bine ca oriunde, în *Din jale se întrupează Electra,* eclectismul acesta se arată mai bine, în forma diferitelor stiluri şi formule pe care autorul nu se sfieşte să le topească pe unele în celelalte.

Ca şi la Eschil, aci avem blestemul unui neam. Din această temă s-a vroit să se scrie arcul unei tragedii în cascade. Dar de unde blestemul Atrizilor urcă pînă în negura vremii şi se temeiniceşte pe un fapt de crimă totemică, poate, din care o frică religioasă trage firul din magie, în protoreligii şi construieşte într-un climat saturn, de atmosferă pur religioasă, în care crimele, deşi individuale au corespondente supranaturale, şi nourul acesta negru al Atrizilor se strînge din lumea de dincolo de bine şi de rău ; la Mannoni începutul e din faptă şi voinţă individuală, austeră şi puritană a unui străbun. Începutul este prea limpede aşezat pentru ca blestemul şi ursita să nu pară oarecum impuse din afară, pe această lege a sîngelui abia înceţoşată de o romantică, ce se face simţită poate din climatul sufletesc al originii irlandeze a autorului. În orice caz enormităţile faptelor, care aveau să vie, aveau un singur drum posibil al înlănţuirilor şi anume a unei tot mai mari adîncimi psihologice. Iar în această adîncime psihologică, O'Neill se foloseşte de toate formulele moderne. Cred că mai limpede ca oriunde amestecul acesta de stiluri se poate vedea în partea a treia, *Stafiile,* care cuprinde nebunia lui Orin şi pedeapsa Laviniei, cu adaosuri, motivări şi interpretări biologice. În construcţie, succesiune, şi simetrie, ideea e a *Eumenidelor* eschiliene. Furiile exterminatoare însă, păzitoarele aceluiaşi sînge şi al misticii, lui nu ni se înfă-

ţişează decît în chinurile personajelor şi nici o lumină izbăvitoare ca Apollon la Eschil nu există. Chinurile acestea însă — pornite din zbuciumul lui Orin — duc curînd la un alt stil decît cel eschilian şi anume la stilul individualist şi psihologic al personajului, ca la Shakespeare. Deci legătura cu genul extatic şi religios al tragediei vechi se rupe. Opera se desprinde şi cade nu numai în metodele dar şi problematica modernă, ca în *Richard al III-lea,* ca în *Henric al IV-lea,* ca în *Hamlet ;* avem o analiză şi o frămîntare a conştiinţei individuale. Dar lui O'Neill îi mai trebuia în procedeul modern şi vizibil uscat de o concepţie naturalistă, încă o dimensiune : adîncimea. Şi pentru a o obţine, el întrebuinţează cercetarea şi exprimarea excesivă a subconştientului, ca August Strindberg, el însuşi. Şi pentru că erau de nevoie şi legături şi corespondenţe care să facă să nu se piardă ideea centrală a blestemului între ramurile personajelor de sexe diferite ale unei aceleiaşi familii, un freudian — ultima dintre formulele, care va avea să stabilească şi să încrucişeze complexele — se arată. Iată de ce desiş de ţesătură a fost nevoie pentru ca O'Neill să umple, valabil ca efect la public, conţinutul vechiului tipar eschilian ales ca model ! Fireşte că astfel, Electra modernă, Lavinia, îşi frînge linia. Ea nu stîrneşte numai forţe ajutătoare pentru crimele întreprinse şi trecute împotriva unui sînge al Mannonilor, ca Electra la Atrizi, dar se lasă ea însăşi [prinsă] * în patimi[le] [provocate] de torentul său. Întreaga construcţie trece, astfel, într-o altă concepţie de viaţă, iar tragedia, care se naşte, şi ea capătă alte accente. Că întreaga operă, la imensele ei dimensiuni, are o concepţie tragică e evident. Dar în nici un fel, socotim, nu mai poate fi vorba aci de o tragedie veche renăscută. O greutate pesimistă, biologică, trupească, strindbergiană, apasă pe opera aceasta. Curăţirea sufletească, uşurarea, mîntuirea prin groază şi milă nu e nicăieri. Extazul şi rămăşiţele lui lipsesc. Altoirea naturalismului a secătuit subiectul acesta rămas nervos, trepidant, deznădăjduit în prea marea lui limpezime. Fără îndoială, însă

* În textul de bază : „genulă".

că în formula lui, în mozaicul acesta gigantic, în care predomină o remarcabilă abilitate tehnică — acordată neîncetat cu sensibilitatea și înțelegerea noastră — străbate o mare putere de sinteză şi o nemaiîntîlnită putere de a exprima afundurile întunecate ale ființei omenești. *Din jale se întrupează Electra* este mai mult decît adaptarea unei teme vechi. Este unica transcriere pe formulă modernă, în retopire gigantică, a unui gînd înalt măsurat după un model ce-i rămîne îndepărtat. [...]

Note

TEATRUL VEACULUI AL XVIII-LEA

[Peisajul dramatic și teatral al] veacului al XVIII-lea

Constituie textul conferinței experimentale ținută pe data de 24 martie 1957, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței — intitulată *Teatrul veacului al XVIII-lea* — cu corijările și completările manuscrise ale autorului se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu (mapa II, mss. 37) de la Biblioteca Academiei, de unde o reproducem.

[Marivaux]

Reprezintă textul ultimei „Cronici dramatice" ținută de I. M. Sadoveanu la Radio, în ziua de 23 noiembrie 1933, orele 20,45, comentînd spectacolele cu *Ulciorul sfărîmat* de Kleist și *O încercare* de Marivaux. Dactilograma cronicii respective, din care a fost extras fragmentul despre Marivaux, se păstrează în Arhiva Radio, de unde este reprodusă.

[Beaumarchais]

Apare în *Gîndirea,* an V, nr. 3, 15 martie 1925, p. 342—343, sub titlul : *Bărbierul din Sevilla de P. Caron de Beaumarchais,* în cadrul rubricii : *Drama și teatrul.* Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

Nunta lui Figaro

Este publicată în *Revista vremii,* an. II, nr. 23, 26 noiembrie 1922, p. 13—14, în cadrul rubricii : „Cronica dramatică" cu titlul *„Nunta lui Figaro", comedie în 5 acte de P. Caron de Beaumarchais.* Textul a fost reprodus după *Revista vremii.*

TEATRUL VENEȚIAN

Teatrul Venețian

Reprezintă textul conferinței experimentale ținută, pe data de 14 februarie 1937, în sala Teatrului Național din București. Stenodactilograma conferinței, necorectată de autor, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 24, de unde o reproducem.

„Principesa Turandot", de Carlo Gozzi

Apare în *Gîndirea,* an. VIII, nr. 8—9, august—septembrie, 1928, p. 369. Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

TEATRUL GERMAN PÎNĂ LA CLASICISM

Constituie textul conferinței experimentale ținută, în ziua de 7 aprilie 1954, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței, cu unele corijări și adăugiri manuscrise ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa XI, varia 4 (pagina 1) și mapa II, mss. 38 (paginile 2—19), de unde este reprodusă.

TEATRUL CLASIC GERMAN

Reprezintă textul conferinței experimentale ținută pe data de 5 mai 1957, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței, cu corijările autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 39, de unde a fost reprodusă.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Faust, partea a II-a

Constituie textul celei de a patra conferințe experimentale din ciclul „Poeme dramatice" ținută, în sala Teatrului Național din București, în ziua de 2 decembrie 1934. Stenodactilograma conferinței, cu unele corijări efectuate de scriitor, se păstrează, în două exemplare (unul incomplet), în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 6 (a-b), de unde a fost reprodusă.

FRIEDRICH SCHILLER

Friedrich Schiller

Reprezintă textul conferinței ținută la S.R.S.C., pe data de 26 noiembrie 1959. Stenodactilograma incompletă a conferinței, cu modificările autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 1, de unde o reproducem.

Hoții

Apare în *Gîndirea,* an. VII, nr. 3, martie 1927, p. 119—120, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul" cu titlul : *„Hoții" de Schiller.* Testul a fost reprodus după *Gîndirea.*

HEINRICH VON KLEIST ŞI REALISMUL GERMAN

Constituie textul conferinței experimentale ținută, pe data de 17 noiembrie 1957, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței, cu unele corijări ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 7, de unde a fost reprodusă.

TEATRUL FRANCEZ ÎN VEACUL AL XIX-LEA

Teatrul francez în veacul al XIX-lea

Reprezintă textul conferinței experimentale ținută, în ziua de 19 mai 1957, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței, cu corijările și adnotările autorului se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 40, de unde o reproducem.

[Victor Hugo. Teoria și succesul dramei romantice]

Constituie textul conferinței ținută, pe data de 4 aprilie 1960, la Teatrul „Tineretului" din București. Stenodactilograma conferinței intitulată : *Romantismul francez. Victor Hugo : „Ruy Blas",* fără nici o modificare din partea autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 5, de unde a fost reprodusă.

Victor Hugo și „Hernani"

Este publicat în revista *Teatrul Național,* an II, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1943, p. 1—5. Textul a fost reprodus după *Teatrul Național.*

„Prințesa îndepărtată", de Edmond Rostand

Apare în *Viața,* an. III, nr. 721, 19 aprilie 1943, p. 2, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". Textul a fost reprodus după *Viața.*

GOGOL ŞI TEATRUL RUSESC

„Revizorul", de Gogol

Apare în *Viața,* an. III, nr. 889, 7 octombrie 1943, p. 2, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". Textul a fost reprodus după *Viața.*

RICHARD WAGNER

[Richard Wagner, poet]

Reprezintă textul conferinței radiodifuzate pe data de 14 decembrie 1941. Manuscrisul original al conferinței se păstrează în Arhiva Radio, de unde a fost reprodus.

HENRIK IBSEN

Realiștii veacului XIX. Ibsen

Constituie textul conferinței experimentale ținută, în ziua de 9 iunie 1957, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței — intitulată *Ibsen* — fără nici o intervenție manuscrisă a autorului, se păstrează, în două exemplare, în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 12—12a, de unde o reproducem.

Nora sau O casă de păpuși

Este publicată în *Revista Vremii,* an. I, nr. 3, 27 noiembrie 1921, p. 15—16, cu titlul : *„Nora sau O casă de păpuși" de Henrik Ibsen,* în cadrul rubricii : „Cronica dramatică". E republicată în volumul

Dramă și teatru. Studii și cronici, „Biblioteca Semănătorul", Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926, p. 226—231. Textul a fost reprodus după volum.

Hedda Gabler

Apare, cu titlul : *„Hedda Gabler" de Henrik Ibsen*, în *Gîndirea*, an. II, nr. 16—17, 20 aprilie 1923, p. 260—261 în cadrul rubricii „Drama și Teatrul". E republicată în volumul *Dramă și teatru. Studii și cronici...*, p. 232—238. Textul a fost reprodus după volum.

Peer Gynt

Este publicată în *Gîndirea*, an. IV, nr. 7, 15 ianuarie 1925, p. 221—222, cu titlul : *„Peer Gynt", poem dramatic de Henrik Ibsen*, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". E republicată în volumul *Dramă și teatru. Studii și cronici...*, p. 219—225. Textul a fost reprodus după volum.

Femeia mării

Apare în *Gîndirea*, an. VIII, nr. 10, octombrie 1928, p. 417—419, cu titlul : *„Femeia mării", de Henrik Ibsen*, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". Textul a fost reprodus după *Gîndirea*.

AUGUST STRINDBERG

[August Strindberg]

Reprezintă textul celei de a V-a conferințe experimentale, din ciclul „Poeme dramatice", ținută în sala Teatrului Național din București, în ziua de 16 decembrie 1934. Stenodactilograma conferinței, necorectată de autor, intitulată *„Spre Damasc", de August Strindberg*, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 7, de unde a fost reprodusă.

„Tatăl", de August Strindberg, mim : Paul Wegener

Este publicată în *Gîndirea*, an. II, nr. 10, 20 decembrie 1922, p. 110—111, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". E republicată în volumul *Dramă și teatru. Studii și cronici...*, p. 239—246. Textul a fost reprodus după volum.

Regina Cristina

Apare în *Politica,* an. I, nr. 113, 14 octombrie 1926, p. 1, în cadrul rubricii „Caiete pentru dramă şi teatru". Textul a fost reprodus după *Politica.*

BERNARD SHAW

Bernard Shaw

Constituie textul conferinţei experimentale ţinută în ziua de 23 martie 1958, în sala Teatrului Naţional „I. L. Caragiale". Stenodactilograma, cu adnotări manuscrise ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 28a, de unde a fost reprodusă.

Sfînta Ioana

Este publicată, cu titlul : *„Sfînta Ioana", cronică în şase tablouri şi un epilog de George Bernard Shaw,* în *Gîndirea,* an. VI, nr. 1, februarie 1926, p. 44—45, în cadrul rubricii : „Drama şi Teatrul". Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

Medicul în dilemă

Sub titlul : *„Medicul în dilemă", comedie în cinci acte de George Bernard Shaw,* apare în *Gîndirea,* an. VII, nr. 1, ianuarie 1927, p. 33—34, în cadrul rubricii : „Drama şi Teatrul". Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

ANTON CEHOV

Anton Cehov, medic şi scriitor

Apare în *Naţiunea,* an. III, nr. 859, 8 februarie 1949, p. 2. Textul a fost reprodus după *Naţiunea.*

Intîlnirea cu Cehov

Este publicat în *Steaua,* an. XI, nr. 1(119), ianuarie 1960, p. 22—23, cu prilejul celei de a o suta aniversare a naşterii scriitorului rus. Textul a fost reprodus după *Steaua.*

GERHART HAUPTMANN

Gerhart Hauptmann

Apare în *Viața românească,* an. XV, nr. 12, decembrie 1962, p. 166—168, cu prilejul împlinirii unui veac de la nașterea dramaturgului german. Textul a fost reprodus după *Viața românească.*

Clopotul scufundat

Reprezintă textul conferinței experimentale (ciclul VII : „Poeme dramatice"), ținută în sala Teatrului Național din București, pe data de 10 martie 1935. Stenodactilograma conferinței, intitulată : *„Clopotul scufundat" [de] Gerhart Hauptmann* — împreună cu 2 file manuscrise (textul citatelor cuprinse în prelegere) —, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 11, de unde o reproducem.

Iphigenia la Delphi

Este publicată în *Timpul,* an. VI, nr. 1990, 21 noiembrie 1942, p. 2, sub titlul : *„Iphigenia la Delphi" de Gerhart Hauptmann,* în cadrul rubricii : „Cronica dramatică". Textul a fost reprodus după *Timpul.*

MAURICE MAETERLINCK

„Pasărea albastră" a lui Maurice Maeterlinck

Constituie textul celei de a VIII-a conferințe experimentale, din ciclul „Poeme dramatice", ținută, în sala Teatrului Național din București, pe data de 10 februarie 1935. Stenodactilograma conferinței, cu unele intervenții manuscrise ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 9, de unde a fost reprodusă.

FORMULE DE TEATRU RUSESC

Formule de teatru rusesc

Este publicat în *Rampa,* an. XIV, nr. 3307, 1 februarie 1929, p. 1. Textul a fost reprodus după *Rampa.*

K. S. Stanislavski

Apare în *Viața românească,* an. XVI, nr. 3, martie 1963, p. 149—151, cu prilejul sărbătoririi centenarului lui Stanislavski. Textul a fost reprodus după *Viața românească.*

JOHN GALSWORTHY

Din teatrul lui Galsworthy

Este publicat în *Politica,* an. I, nr. 109, 9 octombrie 1926, p. 1, în cadrul rubricii : „Caiete pentru dramă și teatru". Textul a fost reprodus după *Politica.*

Societate

Apare în *Gîndirea,* an. IX, nr. 1—2, ianuarie—februarie 1929, p. 64—65, cu titlul : *„Societate" de John Galsworthy,* în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

LUIGI PIRANDELLO

„Henric al IV-lea" și „Șase personaje în căutarea unui autor"

Este publicată în *Gîndirea,* an. VI, nr. 2, martie 1926, p. 90, cu titlul : *Pirandello : „Henric al IV-lea" și „Șase personaje în căutarea unui autor",* în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

Henric al IV-lea

Sub titlul : *„Henric IV", tragedie în trei acte, de Luigi Pirandello* apare în Gîndirea an. VII. nr. 2, februarie 1927, p. 73—74, în cadrul rubricii : „Drama și Teatrul". Textul a fost reprodus după *Gîndirea.*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

[Hugo von Hofmannsthal]

Reprezintă un fragment din textul conferinței experimentale ținută în sala Teatrului Național din București, în ziua de 25 martie 1934. Stenodactilograma conferinței, intitulată : *[Adaptările teatrale],* cu o singură intervenție manuscrisă a autorului (la p. 13), se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 4, de unde o reproducem.

HENRY BATAILLE ŞI TEATRUL LUMII „CUMSECADE“

Apare în revista *Teatrul Naţional,* an. I, nr. 11, noiembrie 1941, p. 6—7. Textul a fost publicat după *Teatrul Naţional.*

ASPECTE DIN ORGANIZAREA TEATRULUI DE LA „VIEUX COLOMBIER“

Apare în revista *Teatrul,* an. I, nr. 3, 1923, p. 8—11. Textul a fost reprodus după *Teatrul.*

EUGENE GLADSTONE O'NEILL

Dincolo de zare

Intitulată : *„Dincolo de zare“, de Eugene Gladstone O'Neill* este publicată în *Viaţa,* an. III, nr. 729, 29 aprilie 1943, p. 2, în cadrul rubricii : „Drama şi Teatrul“. Textul a fost reprodus după *Viaţa.*

Patima de sub ulmi

Apare în *Viaţa,* an. III, nr. 860, 8 septembrie 1943, p. 2, cu titlul : *„Patima de sub ulmi“, de Eugene Gladstone O'Neille,* în cadrul rubricii : „Drama şi Teatrul“. Textul a fost reprodus după *Viaţa.*

Din jale se întrupează Electra

Este publicată în *Viaţa,* an. III, nr. 970, 28 decembrie 1943, p. 2, cu titlul : *„Din jale se întrupează Electra“, trilogie de Eugene Gladstone O'Neill,* în cadrul rubricii : „Drama şi Teatrul“. Textul a fost reprodus după *Viaţa.*

CUPRINSUL

HEINRICH VON KLEIST ŞI REALISMUL GERMAN

TEATRUL FRANCEZ ÎN VEACUL AL XIX-LEA

GOGOL ŞI TEATRUL RUSESC

RICHARD WAGNER

HENRIK IBSEN

AUGUST STRINDBERG

BERNARD SHAW

ANTON CEHOV

GERHART HAUPTMANN

MAURICE MAETERLINCK

FORMULE DE TEATRU RUSESC

JOHN GALSWORTHY

LUIGI PIRANDELLO

HUGO VON HOFMANNSTHAL

HENRY BATAILLE ŞI TEATRUL LUMII „CUMSECADE"

ASPECTE DIN ORGANIZAREA TEATRULUI DE LA „VIEUX COLOMBIER"

EUGENE GLADSTONE O'NEILL

Lector: LIVIU CĂLIN
Tehnoredactor: ION TUDOR

Bun de tipar 28 XI 1973. Apărut 1973. Tiraj 2200 broşate Coli tipar 25,25



Tiparul executat sub comanda nr 1377 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România



Vol. I-II, 23,50 lei

te ori însă au ilustrat cutare sau cutare spectacol sau inițiativă generoasă sau efemeră. Dar marea istorie a teatrului românesc și universal, pe care el, omul de teatru desăvîrșit care unea erudiția istorică cu o intimă trăire a ceea ce numim misterul scenei, trebuia să o scrie a rămas nescrisă! Ca o consolare, Editura Eminescu publică acum două masive volume, adunind laolaltă conferințele sale despre teatru, pentru a nu lăsa să se piardă un adevărat tezaur risipit de-a lungul a zeci de ani."

VALERIU RÂPEANU

(România literară, nr. 29/19 iulie 1973)